

Brüchige Welten

Von Doderer bis Kehlmann

Herausgegeben von
Attila Bombitz

ÖSTERREICH-STUDIEN SZEGED



Österreich-Studien Szeged
Herausgegeben von Károly Csúri und Attila Bombitz
Band 4.

Bereits erschien:

BAND 1:

Österreichische Identität und Kultur.

Herausgegeben von Károly Csúri und Markus Kóth

ISBN 978-3-7069-0465-0

BAND 2:

„Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann.

Herausgegeben von Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz

ISBN 978-3-7069-0468-1

BAND 3:

Kulturtransfer – Kulturelle Identität. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde.

Herausgegeben von Károly Csúri, Zoltán Fónagy und Volker Munz

ISBN 978-3-7069-0510-7

X 82019

Brüchige Welten

Von Doderer bis Kehlmann

Einzelinterpretationen

Herausgegeben von
Attila Bombitz

JATEPress Szeged – Praesens Verlag Wien

2019



SZTE Egyetemi Könyvtár



J000664808

Diese Arbeit ist mit finanzieller Unterstützung
des Österreichischen Kulturforums Budapest zustande gekommen.

osztrák kulturális fórum^{bud}

Lektorat von Marion Rutzendorfer

**SZTE Egyetemi Könyvtár
Egyetemi Gyűjtemény
2**

**HELYBEN
OLVASHATÓ**

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2009 JATEPress Szeged – Praesens Verlag Wien

HU ISSN 1789-1272
ISBN 978-963-482-899-0
ISBN 978-3-7069-0511-4

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder in einem anderen Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung der Verlage reproduziert,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

X 82019

INHALT

I.

- Attila Bombitz: Kanon ohne Eigenschaften 9
- Edina Sándorfi: Raumkonstellationen und Identitätswechsel oder das Mythische
zweiter Potenz. Die Verortung des Mythos in der österreichischen Literatur .. 17

II.

- Edit Király: Heimito von Doderers *Die Dämonen*: Roman des Romans 33
- Ildikó Hidas: *Masse und Macht* in der *Blendung*. Elias Canettis Nietzsche-Rezeption 53
- Hajnalka Nagy: „Bezeichnend nicht, so auch nicht zeichenlos...“ Ingeborg
Bachmanns Verdacht gegenüber dem Bedeutungswahn des Abendlandes 73

III.

- Edit Kovács: Holz oder Urteil fällen. Zu einem Roman von Thomas Bernhard .. 91
- Miklós Fenyves: Grundsteine für eine Lektüre. Wahlverwandtes in Thomas
Bernhards *Ja* 103
- Anita Czeglédy: Heimkehr in das Schreiben. Peter Handkes Prosa zwischen der
Heimkehr-Tetralogie und *Mein Jahr in der Niemandsbucht* 117
- Ágnes Nyitrai: Das Spiel der permanenten Wiedergeburt. Peter Handke und
das Drama 131

IV.

Andrea Horváth: Grenzgängerin und Vermittlerin. Barbara Frischmuth als ‚multikulturelle‘ Autorin	151
Gabriella Nádudvari: Das Jelinek-Design. Überlegungen zur Textstruktur des Romans von Elfriede Jelinek: <i>Die Ausgesperrten</i>	163
Szilvia Gál: Die Wege und Irrwege der Sprache. Elfriede Jelineks mythen- destruierende und ideologiekritische Verfahrensweise	179
Beatrix Kricsfalusi: Das Theater als Bedürfnisanstalt. Metadramatische und meta- theatralische Selbstreflexion in Marlene Streeruwitz' <i>New York. New York.</i> . . .	199

V.

—Attila Bombitz: Recycling. Zu Robert Menasses <i>Trilogie der Entgeisterung</i>	223
Mihály Arany: „Die Wirklichkeit ist teilbar“. Wirklichkeit und Erkenntnis im Werk von Christoph Ransmayr	235
~Márta Horváth: Der Alte und der Greis. Rationalitätskritik in Daniel Kehlmanns <i>Die Vermessung der Welt</i>	251
Verzeichnis der Autoren	261

I.

Attila Bombitz ✓

KANON OHNE EIGENSCHAFTEN

Hommage à Wendelin Schmidt-Dengler

Die Kanonisierungsmöglichkeit fremder literarischer Texte im eigenen Kulturgut ist immer eine Frage der jeweiligen Konditionen des literarischen Systems, eine Frage des Dialogs zwischen dem Fremden und dem Eigenen und nicht zuletzt auch der praktischen Literaturvermittlung. Die österreichische Literatur ist als zeitloses Phänomen stets auf den verschiedensten Ebenen der ungarischen literarischen Szene präsent: immer wieder erscheinen Übersetzungen älterer wie neuerer Texte. Die ungarische und die österreichische Literatur weisen oft parallele Richtungssuchen auf. Aber mehr als das zeichnen sie unleugbare Unterschiede aus – von einem geschichtlich-poetischen Gesichtspunkt betrachtet. Wenn aber jene Grundtexte, die einen Dialog zwischen dem Fremden und dem Eigenen eröffnen könnten, nicht übersetzt worden sind, oder aber übersetzt, nur unbeachtet blieben: Wozu dann eine Kanonisierung? Kann es denn überhaupt einen spezifischen Kanon für eine österreichische innerhalb der deutschsprachigen Literatur geben? Welches fremdsprachige (äußere) literarische System lässt uns von einem klaren und natürlichen Kanonisierungsprozess in Bezug auf die österreichische Literatur sprechen?

Ein theoretischer Anspruch allein kann „das Wesentliche“ der österreichischen Literatur nicht definieren. Doch der österreichische Text existiert – für oder wider theoretische Diskurse. In seinen geschichtlich-poetischen Metamorphosen weist dieser virtuelle (multikulturelle, theoretisch immanent belastete) Text immer wieder neue Herausforderungen auf: kulturelle Techniken, die immer auch interpretatorische Schwierigkeiten mit sich bringen. Kein Leser würde die Phänomene ‚Biedermeier‘, ‚Wiener Moderne‘ oder ‚essayistischer Roman‘, ‚Sprachkritik‘ oder ‚experimentelle Literatur‘ und ihre jeweiligen Autoren (und Werke) innerhalb eines europäischen Kulturgutes literaturgeschichtlich anzweifeln. Die Eigennamen der Autoren der letzten sechzig Jahre ‚österreichischer Literatur‘ sind selbst schon Begriffe und sogar rhetorisch geprägte Metonymien geworden. Bachmann, Bernhard, Handke, Ransmayr, Jelinek, u. a. bedeuten ein gewisses „etwas“, das zwar in der eigenen Sprache verwurzelt ist, aber auch diesseits der übertretenen Sprachgrenzen seine Wirkung tut. Aus diesem Blickwinkel scheint es nicht abwegig, wenn sie auch in Ungarn (in entsprechender Übersetzung und einer möglichst weiten Rezeptionsgeschichte) innerhalb des internationalen Kontexts zu kanonisierten Autoren werden. Somit würden sie (ihre Namen und Werke) also auch im Fremden über eigene Geschichte(n) verfügen. Ob es ihnen dadurch allerdings gelingen kann, ein ganzheitliches Bild der österreichischen Literatur (hier: nach 1945) mit zu liefern, ist mehr als fraglich. Wir können nur nachempfinden, wie ein solcher handlungsmethodischer Prozess doch stattfinden könnte, indem wir nachweisen, wer aus der österreichi-



schen Gegenwartsliteratur auf welchem Rang in einer möglichen ungarischen Kanonstruktur präsent sein könnte. Wir verfolgen daher zwei Zielrichtungen: Erstens den Verweis darauf, inwiefern sich im Falle der einzelnen Autoren von Kanonisierung sprechen lässt und welche Bedingungen es dabei zu erfüllen gilt. Zweitens eine Artikulation lexikonähnlicher, interpretatorische Aussagen zu den einzelnen Werken. Aussagen, die von Außen und unter Bezugnahme auf die Konditionen des ungarischen Literatur- und Universitätssystems kommen und daher zum Kanonprofil ‚österreichische Gegenwartsliteratur in Ungarn‘ beitragen können.

Ingeborg Bachmann vertritt seit jeher eine besondere, nicht gerade populäre Position in diesem möglichen ungarischen Kanon. Ihre Werke sind im Kreise der Germanisten wohl bekannt und Bachmann dient immer wieder als Verweis-Persönlichkeit. Doch ist ihr Werk in ungarischer Sprache nicht allzu präsent: es beschränkt sich auf Anthologien oder einzelne Bücher, die kein großes Aufsehen erregt haben. Man spricht in der ungarischen Rezeption in Bezug auf ihr Werk allerdings gerne von ihrem zum Mythos versteinerten Leben, was einer unbefangenen Einstellung eben diesem Werk gegenüber eher entgegenwirkt. Bachmanns Werke in ungarischer Sprache kennen keine Kontinuität, da einzig präsent in drei Übersetzungsbänden, die noch dazu aus verschiedenen Kulturepochen stammen. Es sind dies eine Auswahl ihrer Erzählungen unter dem Titel *Simultan* (ung. 1983), der Roman *Malina* (ung. 2003), und ihre Gedichte in dem Sammelband *Die gestundete Zeit* (ung. 2007). Sie ist bekannt als Lyrikerin durch die Rezeption der Gruppe 47 und als Pseudo-Ästhetin bzw. Philosophin auf Grund ihrer essayistischen Werke. Bachmann ist für jenes Lesepublikum kanonisiert, das ihre Werke von Berufs wegen auch in Ungarn in deutscher Sprache liest. Daran ist aber auch zu bemerken, dass Bachmanns Name nach der Nobel-Preis-Verleihung an Elfriede Jelineks verstärkt auftaucht. Zum einen Teil in Verbindung mit der Problematik: ‚Frauenliteratur‘ und ‚gender studies‘ in Ungarn, zum anderen Teil aber im Kontext mit Österreich: Was bedeutet Jelineks Werk in Abwesenheit Bachmanns für die ungarische Literatur? Um Bachmanns Werk positionieren zu können, muss man sich zuerst von der hymnischen und nostalgischen Rezeption abwenden, die immer wieder den Einfluss ihres Lebens auf das Werk betont. Es wäre eine existentialistisch-ontologische Wende vonnöten, die das Werk Bachmanns mit einem Schlag legitimiert. Als Ausgangspunkt geeignet: Sprachkritik, Relativismus wie in der Moderne, denn die gibt es in der ungarischen Literatur zur Genüge, nur ohne Ecken und Kanten, ohne die philosophische Schärfe. Ein mögliches Zentrum zum Verständnis und zur Kanonisierung des Bachmannschen Werkes würde deshalb eine Art Eröffnung des sprachlich erschwerten Dialogs als einzigen Weg zur Ausgrenzung des individuellen Seins bilden. Die auktoriale Absicht dieses Existentiell-Poetischen betont den Ausdrucksmangel der Sprache, die sich in ihrem Situiertsein im Alltäglichen nur in Fallen und Fällen artikuliert. Einsatz ist die Bewegungskraft der mangelnden Sprache: Inwiefern können sprachliche Grenzen – seien sie geographische, kulturhistorische oder geschlechtliche Grenzen – aufgehoben werden? Die Welt jenseits des Schweigens und jenseits aller Arten von Grenzen artikuliert sich in den schönen Worten des Weiblichen bei Bachmann. Dies ist aber ein Nicht-Ort, der nur in der Opposition zu dem Anderen aufzudecken ist, und eine Sprache, die eben durch die Ausgrenzung des Anderen legitimiert werden kann. In der Dialogizität zwischen den Bach-

mannschen Fragmenten und der Utopie als ein zu erschaffender sprachlicher Nicht-Ort bleiben Sätze einfach Sätze. Werk und damit Lebenswerk bestimmen durch Abwesenheit die Logik des Erzählens über das Unerzählbare. Was sich hier ablesen lässt: das Aufdecken der verschwiegenen, nicht zu Ende erzählten Geschichte(n) des Weiblichen. In den Erzählungen von Bachmann wurzelt die radikale Erfahrung, dass es keine neue Welt ohne neue Sprache geben kann. Der Roman *Malina* spricht von der Vernichtungskraft der angestrebten Emanzipation, vom archetypischen Androgynitätsmythos, von gescheiterten und fragmentarisch gebliebenen Dialogeffekten zwischen dem Individuum und seiner Weltganzheit. Das ist wieder ein Phänomen, das in einen ungarischen Kontext gebettet (Schreiben ungarische Frauen anders?) störend wirken kann.

Aus Macht der Gewohnheit, spricht man, wenn es um Thomas Bernhard geht, auch von Bachmann. Ja, sie ist die einzige, die als Frau in den Augen des ‚Meisters‘ etwas Kunstvolles, etwas Vollwertiges geschaffen hat. Bachmanns Name wird also immer im Kontext mit Bernhard erwähnt. Das ist aber auch das Schicksal Jelineks. Die Tatsache, dass Bernhard der zentrale österreichische Autor im ungarischen Kulturkontext ist, bleibt unverrückbar. (Seine Bücher erschienen in Ungarn in verschiedenen Etappen: *Frost* und *Kalkwerk* in den 70er Jahren, ein großes Angebot an späteren Werken in den 90er Jahren bei diversen Verlagen, und seit 2005 findet sich eine repräsentative Auswahl seiner Werke im Verlag Kalligram). Bernhards Kanonposition ist auch stark durch internationale Trends beeinflusst. Es ist nicht zu leugnen, dass die prekäre Geschichte um Bernhard – will heißen seine Schelten-, Rede- und Übertreibungskunst, Skandale, wie Gerichtsverfahren – seinen ungarischen Kanonisierungsprozess ebenso wie den internationalen Kontext grundlegend bestimmt. Bernhard ist in diesem Sinne eine Symbolfigur literarisch-künstlerischer Freiheits(t)räume, die auch eine neue Redeweise in Sachen politischer (Nicht)-Aktivität sichern. Was im ungarischen Kontext nicht wiederholbar ist, sind seine sprachlichen und thematischen Befreiungsakte von dogmatischen und biederem Denk- und Ausdrucksweisen. Eine andere, wiederum international bekannte Frage ist die nach den Interpretationsallüren seines Werkes. Mit dem Begriff ‚wissenschaftliche Stockfinsternis‘ um Bernhard ist schon viel gesagt. Dazu hier nur einige kurze Bemerkungen: Die begrüßenswerte Vielfalt internationaler wie auch ungarischer Fachliteratur über Bernhard relativiert sich, wenn man Aufsätze vom Typ: ‚Bernhard und X‘ außer Acht lässt. (X heißt u. a.: Kafka, Beckett, Esterházy, Kertész usw., bzw. Erinnerung, Biographie, Sprachkritik, Intertextualität, Musikalität, Kunst, Politik, Österreich, etc.) Die Erfahrung, dass sich zwischen den verschiedenen Ansätzen nur in Ausnahmefällen ein Dialog entwickelt, rührt daher, dass das Hauptaugenmerk nicht unbedingt den einzelnen Texten gilt, deren Interpretation Perspektivenwechsel und Dialog gelten lassen würde – innere Widersprüche der Texte können ja verschiedene Interpretationen generieren, die für die Argumente des anderen blind sind. Fragen der Erinnerung werden z. B. häufig angesprochen (wahrscheinlich unter dem Einfluss bestimmter Tendenzen in den Kulturwissenschaften), ohne jedoch auf sprachtheoretische Einsichten der einschlägigen Literatur zu rekurrieren. Gerade so als würden die späteren Werke Bernhards – die sich offenkundig mit der Biographie ihres Autors in Zusammenhang bringen lassen – die Aporien der früheren Texte hinsichtlich der Benennung nicht mehr berücksichtigen. Die öffentliche Wirkung der Bernhardschen Texte stellt ein ähnliches Problem

dar: unter literatursoziologischem Aspekt mögen einen seine Skandale zwar interessieren, zum besseren Verständnis der Texte können jedoch nur die rezeptionsästhetischen Arbeiten beitragen, die auf eine Untersuchung der Rhetorik der Texte, festgelegte Leserrollen usw. eingehen. Um Bernhard aber populär machen zu können, d. h. ihn „privat“ vom literaturtheoretischem Gesichtspunkt aus zu ignorieren und misszuverstehen, braucht man nun eine lebensnahe und –wahrscheinliche Geschichte, so widersprüchlich das auch klingen mag, mit den oben genannten Schwerpunkten. Genetisch oder nicht, im aussersprachlichen Kontext und Kanon bleibt Bernhard immer Bernhard. In der Interkulturalität der früheren oder der neueren Globalisierungstendenzen muss Thomas Bernhard als Idol, durch widersprüchliches Zum-Klassiker-Geworden-Seins auferstehen. Es muss also die Geschichte (der Rezeption, des Werkes, der juristischen Prozesse, der eigenen Abstammung usw.) bleiben, nicht weil man ihn (also den Autorennamen Bernhard) besser missverstehen will – man kann einfach nicht anders –, sondern weil man seinen besonderen Weg im Existenziell-labyrinthischen zu kennen glaubt.

Während also der ungarische Leser Ingeborg Bachmanns Werke nur sporadisch zu Gesicht bekommt, obgleich man doch gut und gerne von ihr spricht, sind Peter Handkes Werke vollkommen in Vergessenheit geraten. So als ob die Zeit – seine Zeit – abgesehen von einigen repräsentativen Büchern (*Kaspar*, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, *Wunschloses Unglück*, *Der Chinese des Schmerzens* aus den 70er und 80er Jahren) stehen geblieben wäre. Dazu gehört auch, dass man von ihm nicht gerne, und wenn doch, dann meist in negativem Sinne spricht. Grund dafür ist auch hier ein allzu bekannter: seine Reisejournale zu Serbien während der Jugoslawien-Kriege sind in Ungarn nicht erschienen. Nur die (boshaften) Informationen über „ihn“ und über seine Texte wurden von den Medien immer wieder publiziert. Man sprach also von „Handke“ aus der Perspektive der gehassten Serbiengerechtigkeit, und sein literarisches Werk wurde nicht mehr angesprochen. Handke blieb bis zu seinem Slowenien-Roman die Symbolfigur der neuen deutschsprachigen (österreichischen) Literatur. Seit *Die Wiederholung* (ung. 1990) wird jedoch Handkes literarisches Werk in Ungarn ignoriert – oder von seinem Jugoslawien-Traum, oder noch schlimmer: von Gerüchten über diesen Traum, überschattet. Die ungarische Kulturszene lehnt Handkes Ideologie in Bezug auf Serbien per se und ex negativo ab. Der Grund dafür ist ebenfalls bekannt: eine große Zahl der ungarischen Minderheit lebt in der Wojwodina, deren Schicksal einst wie jetzt vom blinden Zufall abhängig zu sein scheint. Es fehlt also sein exakter Schreibmodus. Handkes Schriftkunst setzt sich mit den möglichen Entdeckungen der sprachlichen Austragbarkeit in konsequenten Modifikationen auseinander. Seine frühen Prosawerke thematisieren das Eingengtsein der sprachlichen Kommunikation, sprechen aber bereits auch die Frage an, ob die Irritation und die Verstörung, die aus dem Zusammenprall der Wörter und der Dinge, der Bezeichnenden und der Bezeichneten kommen, auch zu einer Art Kunstbetrachtung werden können. Handkes Erzählwerke sind Teile eines großen Schrift-Unternehmens am Ende des Jahrhunderts, das das vollkommene Sein zu umfassen sucht. Die Handkesche Welt-Darstellung hat die auktoriale Absicht, ein zusammenhängendes System zu erschaffen, das nicht die tatsächliche Struktur der jeweils bestehenden Welt, sondern jene übersteigend, die Möglichkeitsstruktur eines mythischen Weltalls enthält, in dem alles in Form von Prototypen seinen Ort findet, die Zeit sich in eine mythische

Zeit verwandelt, und schließlich die Wörter und die Namen das tragende Bild des ewigen Moments ablösen. Das Erzählen von Handke ist ein ‚wirres Epos‘ mit einer Reihenfolge, die beschrieben und erklärt werden muss. Es ist dies eine Reihenfolge, in der alles seinen Ort finden kann. Eine ununterbrochene Fortsetzung, und am jeweiligen Anfang steht der ‚Sprung‘, der Atemzug, das in medias res, das ewige Unterwegssein in der Schrift-Arbeit. Die Handlung wird in ein reines Erzählen abgewandelt. Jeder Anfang ist eine kontinuierliche Vorbereitung der Erzählbarkeit der Welt. Nach dem ‚Sprung‘, nach dem Atemzug wird jedes einzelne Handke-Opus zu einem Teil des Erzählungsflusses, des Weltepos. Erzählen ist Vergegenwärtigung. Dieser künstliche Zeit-Raum des Epos gehört zu der ‚ewigen Gegenwärtigkeit‘. Jedes Werk von Handke ist voll von leeren Formen, die aufgefüllt werden müssen, damit die Vergangenheitsgeschehnisse mit Hilfe der Erinnerung und der Phantasie fortleben. Für den Leser ist nicht wenig Geduld erforderlich, um Handkes Wahrnehmungsfähigkeit zu schätzen. Die Ausbreitung seines Epos setzt die vollkommene Beschreibung der Dinge voraus. Dieses Werk enthält im Vergleich zu anderen quantitativ mehr Details; die Handkesche Poetologie tut sich hier in seiner Ganzheit auf, und zwar sowohl in inhaltlichem als auch in selbstreflexivem Sinne.

Christoph Ransmayr gehört nicht einfach nur zum österreichischen Kulturkreis, in seiner Schriftkunst tut sich eine Art Welt-Literatur auf. *Die letzte Welt* (ung. 1995) und *Morbus Kitahara* (ung. 1998) lassen sich in ihrer Thematik und Redeweise mit Werken von Salman Rushdie (*Die Mitternachtskinder*), Mircea Cărtărescu (*Orbitor*) oder José Saramago (*Die Stadt der Blinden*) in weltliterarisch, postmodernem Sinne vergleichen. Diese Art Welt-Literatur, die sich auf die Gattung des Romans bezieht, ist auch in der ungarischen Gegenwartsliteratur willkommen. Adám Bodor (dt. *Schutzgebiet Sinistra* 1994), László Krasznahorkai (dt. *Krieg und Krieg* 1999) oder László Márton (dt. *Die schattige Hauptstrasse* 2002) bilden hier eine Gruppe, die durch Themen wie Utopie, Weltkultur, Finsternis und durch eine besondere, autonome romanweltstiftende Sprachartikulation zum Kanon des „europäischen Romans“ gehören könnten. Ransmayr und seine eben erwähnten Schriftstellerkollegen zählen ohne Zweifel zu den stärksten Sprach- und Welterfindern der allgemeinen Gegenwartsliteratur. Die übertriebene und in theoretischer Hinsicht schwer belastete Metanarration des Erzählens wird bei diesen Autoren in verschiedenen Schriftmodi zur lesbaren Fabula. Die poetische Neuheit und Extravaganz der vielseitigen Erzählweisen ist in einer Disjunktion zu suchen, die zwischen der Dichotomie des ‚europäischen Romans‘ (Metanarration bzw. Entfabulisierung vs. Psychogramm) und der Erfahrung des ‚postmodernen Zustandes‘ (Destruktion des großen Erzählens) in einer Übergangsphase zu finden ist. In dieser Sprachwerdung der Welt kommen ständige und immer wiederkehrende Reflexionen erlebter und erfundener Epochenprobleme zum Ausdruck, die verantwortungsbewusste Diskurse – vor allem zwischen der Erzählbarkeit, die dieses fortlaufende Untergehen auf gültige Weise für das Ganze im globalen Sinne verwirklicht – eröffnen. In der Modifizierung der Erzählweisen (in der neu fabulisierten Metanarration), in der Erfindung der Sprachen und der Welten mittels Sprache (sprachlich bestehende Episteme), im Recycling alter und neuer Mythen (hypertextuelle Chronotopen) wird eine Art Welt als Wirklichkeit geschaffen, die in ihren wiederholenden Gesetzmäßigkeiten die langsame Destruktion einer für legitim erachteten Weltgeschichte vorbereitet, und die eine gegenüber der jeweils be-

stehenden wirklichen Welt eine (un)mögliche Welt und Weltgeschichte generiert. Dieser sinistre Weltzustand heißt bei Christoph Ransmayr *Morbus Kitahara*. Nach Abdriften in eine poetische Geschichtsphilosophie, die sich im Falle der Autoren in einer Art negativen Dialektik artikuliert, kehren sie wieder in einen prämodernen Weltzustand zurück; wenn nicht in der topographischen Wirklichkeit, so doch in der Zeit, im Bewusstsein und Unterbewusstsein, vor allem aber in der Geschichte. Wie aber diese zur wirklichen Welt parallel verlaufende, jeweilige letzte Welt in ihrer Ganzheit zum Ausdruck kommen kann, ist eine Frage der ästhetisch geladenen, kühlen und wortkargen, so wie stark metaphorischen Sprache der Autoren. Das Motiv Blindheit bei Saramago, die Blendung bei Cărtărescu, die allgemeine Finsternis bei Bodor sind nicht nur als reine Treffpunkte zu verstehen, sondern als perfekt formulierte Variationen eines gemeinsamen Problemkreises: der aktueller und virtualisierbare Weltzustand. Krasznahorkais *Krieg und Krieg* und Ransmayrs *Die letzte Welt* reflektieren nicht einfach historische Themen, sondern die sogenannten allgemeingültigen, letzten Fragen der menschlichen Existenz. Hier wie dort: Manuskripte, die ständige Flucht vor der Welt, globale Chronotropen, erzählt vom Anfang bis zum Ende der Welt: ein Ich, das nicht mehr ein eigenes Ich ist. Und starke Bilder, in denen von der Menschenleere in einer narzisstischen Sprache erzählt wird, die den Leser einfach mitnimmt, nicht befreit, sondern ihn vielleicht einfach nur auflöst. Hayden Whites postmoderne Thesen über den Sinn oder die Sinnlosigkeit, zumindest aber über die fiktionalen Elemente der Historiographie als Wissenschaft, können sich in einer politisch-gesellschaftlich unsicheren Atmosphäre als ganz und gar fruchtbar erweisen. Hinzu kommt die Frage nach der eigenen historischen Tradition, ihre Literarisierung, und am Ende stellt sich heraus, dass wir besser daran tun, wenn wir uns eine Geschichte selbst erfinden und das, was als Geschichte angeboten wird, einfach vergessen. Und können wir uns auf Grund dieser erzählerischen Konditionen sogar einen Post-Holocaust-Roman vorstellen? László Márton bietet in *Der schattigen Hauptstrasse* auch das. Márton und Ransmayr als Nachgeborene treten, die Last der Geschichte ansprechend, nicht mehr als Zeugen auf. Sie melden sich in ihren sprachkünstlerisch schwer belasteten Büchern mit einem neuen Ästhetizismus, der in einem Holocaust-Diskurs je nach Gesichtspunkt fremd und auch im moralischen Sinne störend klingen mag.

Angesichts der Kanonposition einer Elfriede Jelinek und ihrer Werke, steht nicht nur die internationale Kritik, sondern auch die ungarische Rezeption vor einem mehrfachen Dilemma. Ehe ihr der Nobel-Preis verliehen wurde, empfing das ungarische Lesepublikum ihre beiden bis dahin in ungarischer Übersetzung erschienenen Romane *Die Klavierspielerin* (ung. 1997) und *Die Liebhaberinnen* (ung. 1998) mit größtmöglicher Indifferenz. Die ungarische Kritik wurde jedoch kurz nach der Nachricht über den Nobel-Preis gespalten – es war dies eine ebenso fadenscheinige Geschichte wie die des ungarischen Nobel-Preisträgers Imre Kertész. Hier wie da motiviert von Hassliebe, Missverständnissen, und blinden politischen Flecken. In der Beurteilung von Jelineks Person und ihrer Werke hat der Nobel-Preis eine maßgebliche Bedeutung, indem er sämtliche Aspekte der Rezeption auf einen Schlag zu revidieren vermochte, was sich bereits an der Aufnahme der Veröffentlichung *Lust* (ung. 2005) ablesen ließ. In den Rezensionen zum Thema Nobel-Preis, beschränkte man sich auch auf die Beschreibung des Werkes oder

auf die primär betonten Elemente des Œuvres. Linksorientierte politische Ansichten und Gefühle der Schriftstellerin und ihr feindliches Verhältnis gegenüber allen rechtsradikalen Akzenten und dem Problem der fortlebenden rechtsradikalen Parteien, die sie ständig irritierten, wurden immer wieder als Schwerpunkte betont. Die ungarischen Rezensionen zu ihrem Preis, beschäftigen sich dementsprechend in erster Linie mit den westeuropäischen Reaktionen, d. h. das ungarische Lesepublikum bekommt eine ausführliche Rundschau der internationalen Presse vorgelegt. Diese Bekanntmachungen berücksichtigen nur die im Ausland erschienenen Stellungnahmen, mit der Absicht, aus ihnen in der ungarischen Presse ein allgemeines Bild zu modellieren. In diesem Sinne versucht die ungarischsprachige Rezeption die Ergebnisse der internationalen Diskurse mit der ungarischen Kritik in Gleichklang zu bringen, anstatt eine eigene Meinung formulieren zu müssen. Die ungarische Variante des sogenannten „Jelinek-Phänomens“, verfügt über ausgeprägteren Sexappeal indem man zumeist versucht, sie im Mondhof eines Thomas Bernhard dem Lesepublikum schmackhafter zu machen. Dies wiederum scheint in ein gefährliches Vorhaben auszuarten, da die Präsenz der österreichischen Literatur, wie bereits gezeigt, schon seit den 70er Jahren in erster Linie durch Bernhard und sein Werk bestimmt wird. Dies wiederum begrenzt die „Vermarktung“ anderer Verfasser, Werke und Lesarten drastisch. Hierzu kann angemerkt werden, dass die Rezeption österreichischer Literatur und auch des Jelinekschen Werkes sich in Form eines „Rösselsprungs“ bewegt. Es werden von Fall zu Fall wichtige Stufen übersprungen oder ausgelassen. Die eher apathische Aufnahme Jelineks, scheint sie also einerseits der Tatsache zu verdanken, dass der Weg von ihren literarischen Vorgänger nicht aufbereitet wurde und somit der Leser/Kritiker nichts mit ihr anzufangen wusste. Auf Bachmanns Abwesenheit wurde bereits eingegangen.

Ich habe durch die Beispiele von fünf Repräsentanten der österreichischen Literatur (grob gesagt: nach 1945) versucht darzustellen, auf welchen Ebenen des literarischen Systems Kanonisierungsprozesse stattfinden – und mit welchem Erfolg oder Misserfolg dies vor sich geht. Es ist unbestritten: Die österreichische Literatur des gesamten 20. Jahrhunderts bildet eine immer wieder durch neue Autoren, Themen und Redeweisen bereicherte und verjüngte Quelle. Einzelne, stark kanonisierte Texte der hier erwähnten Autoren jedoch verfügen über eine mögliche gemeinsame Lesart in ihrer Rezeption: Sie weisen immer wieder autobiographische/pseudobiographische Spuren auf (oder deutschsprachige Rezensionen liefern wackelige up-to-date Informationen, die nicht unbedingt den literarischen Freiraum autonomisieren). Bernhards gesamtes Werk ist ein Paradebeispiel hierfür. Bachmanns *Malina*, Jelineks *Die Klavierspielerin*, Handkes *Wunschloses Unglück* und *Die Wiederholung* sind weitere Exempel, wie Etiketten à la: „Neue Innerlichkeit“, „Pseudo-Biographisches“ als etwas Lebensnahes zur Kanonisierung beitragen. Momentan bildet hier die internationale und auch ungarische Erfolgsgeschichte von Ransmayr eine Ausnahme, wenngleich der Leser in seinen Interviews und Essays, besonders aber in seinem letzten Buch *Geständnisse eines Touristen* immer wieder den auktorialen Absichten und Reflexionen des Biographischen in Bezug auf die einzelnen Werke begegnet.

Edina Sándorfi

RAUMKONSTELLATIONEN UND IDENTITÄTSWECHSEL ODER DAS MYTHISCHE ZWEITER POTENZ DIE VERORTUNG DES MYTHOS IN DER ÖSTERREICHISCHEN LITERATUR

Denn auch für diese gibt es kein Sein des Raumes mehr, das irgendwie *neben* dem Sein der Materie steht und in welches, als ein zuvor-gegebenes, die Materie als körperliche Masse bloß nachträglich eintritt. Der Raum hört auf, ein „Ding unter Dingen“ zu sein; es wird ihm der letzte Rest physikalischer Gegenständlichkeit geraubt. Die Welt wird nicht als ein Ganzes von Körpern „im“ Raume, noch als ein Geschehen „in“ der Zeit definiert, sondern sie wird als ein „System von Ereignissen“, von „*events*“ (...) genommen: und in die Bestimmung dieser Ereignisse, in ihre gesetzliche Ordnung, gehen Raum und Zeit als Bedingungen, als wesentliche und notwendige Momente ein.

(Ernst Cassirer)¹

1.

Raumkonzepte, alte und neuere Theorien des Raumes, bilden heute einen ganzen Problemkreis innerhalb der Kulturwissenschaften. Raum und Zeit haben in den verschiedenen Paradigmen sich immer ändernde Rollen – ähnlich wie die Begriffe *Zentrum* und *Peripherie* sich ständig bewegen und permanent ineinander umkippen.

In der vorliegenden Arbeit möchte ich mich als virtuell-imaginäre Grenzgängerin zwischen den Textlandschaften der deutschsprachigen Literatur der 80er Jahren verstehen. Man versucht zwar sich traditionell im Netzwerk der Texte anhand eines zweidimensionalen Modells zu orientieren, in Bezug auf die jeweiligen Texte sich dem Zentrum und/oder der Peripherie anzupassen, aber das scheint die Tradition kanonisierter Lektüre zu eliminieren. Es stellt sich ja mit Recht die Frage, ob es möglich sei im Jahrhundert des Virtuellen, wo Kritiken, Lesarten, Herangehensweisen jeder Art und Anzahl im Hypertext nebeneinander/ineinander existieren, in der Literaturgeschichte noch von Zentren überhaupt zu sprechen? Ob die markierten Zentren und damit die Ränder noch gültig sind? Im Folgenden behandle ich Texte aus der österreichischen Literatur, die die Problematik der Grenze, und die von Zentrum/Peripherie schon immanent reflektieren. Ich habe nicht vor, einen Überblick über all die Texte zu geben, die in der Periode erscheinen, nur die Texte überschreiten die Grenze an meine eigene Schrift, die die Merkmale der Begrenztheit überhaupt in sich tragen – die die Schrift und den Text ursprüng-

¹ Cassirer, Ernst: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. In: Ders.: Symbol, Technik, Sprache. Hamburg: Meiner 1995, S. 98.

lich als Grenze, als mediales Begrenztsein interpretieren, indem sie die (De)figurationen und den Entzug von Wand, Beton, Bruchstellen, Körper, Fleisch u.a. bedeuten.

Die Peripherie-Situation der österreichischen Literatur innerhalb der deutschen Literaturgeschichte gilt heute schon als allgemein bekannt. Uferlos sind die Debatten darüber, ob es die deutsche Literaturgeschichte überhaupt noch gibt oder ob man viel mehr über Literaturgeschichten und -traditionen reden soll, je nachdem in welchem deutschsprachigen Raum ein literarisches Werk erscheint (und in der Hinsicht bleiben die deutschsprachigen Minderheiten immer noch völlig außer Acht gelassen.)² Attila Bombitz hat eine radikale Meinung formuliert, als er in seinem Kurs über den österreichischen Roman die ganze deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts von Haus aus österreichisch nennt – etwa in einen Zauberbann der österreichischen Existenz gezogen.³ Es ist paradox genug, wie die Peripherie zum Zentrum wird – oder vielmehr, auf welche Art und Weise der Kanon, die Zentralisiertheit in den Zustand der De-zentralisierung kommt. Ein Kanon, indem er sich entzieht...

Das Erleben, Schreiben und Neu-Schreiben des An-der-Grenze-Seins gehört in der österreichischen Literatur schon generell und organisch zu dem dezentrierten, sich aus der Sprache hinausschreibenden Ich. Die Ästhetisierung und Mythisierung, die architektonisch-statische Metaphorik des Hauses Austria der Monarchie zur Jahrhundertwende stehen in der zu behandelnden Epoche schon in Trümmern oder bauen sich von selbst ab. Der andere Aspekt des Mythos Austria, eine ironische Selbstdestruktion, charakterisiert neben Bernhards Prosa auch die Texte von Bachmann und später die sarkastisch-grobe Rhetorik von Elfriede Jelinek. Es gilt also die Paradoxie des An-der-Grenze-Seins, das sich durch sein Vorhandensein zugleich auch entzieht. Anstelle des Seins, der Identität im Mythos der Einheit ergibt sich eher das im prozesshaften Werden vorhandene Mythische, der Raum der Aktualisierung. Es handelt sich also weniger um ein totales Verzicht auf einen Mythos, sondern um seine Ent-stellung. Die Texte der oben genannten AutorInnen spielen ohne Ausnahme im musikalischen Zwischen-Klang-Raum von Wand/Beton/Fleisch und Körper, wo das Kränken oder Sich-Entziehen und sogar Sterben des Ich zwar nicht direkt zum totalen Entzug der Sprache führt, aber die Problematisierung des Medialen bedeutet.

Die drei Autoren bilden darüber hinaus auch eine immanente Seelenlandschaft, einen Innenraum, soweit es die Zirkulation der Texte in einem Dreieck betrifft: Bernhards Roman *Ja* ist ohne den Bezug auf Bachmann nicht zu verstehen, „die Persönlichkeit und Aktivität von Elfriede Jelinek sind ohne die Bernhardschen Traditionen unvorstellbar“;

² Der Zentrum-Peripherie-Thematik-Komplex als Untersuchungsgegenstand ist nicht neu innerhalb der ungarischen Rezeption der österreichischen Literatur. Zu erwähnen wäre der Beitrag *Zentrum und Peripherie. Polykulturalität der österreichischen Literatur* von István Fried. in: Auckenthaler, Karlheinz F. (Hg.): *Lauter Einzelfälle. Bekanntes und Unbekanntes zur neueren österreichischen Literatur*. Berlin / Bern 1996, S. 59–76, und man darf das Buch *Tu Felix Austria* von Gabriella Hima (Budapest: Széphalom Könyvműhely 1995) auch nicht vergessen.

³ Vgl. Bombitz, Attila: *Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus*. Pozsony: Kalligram 2001.

bzw. im Fall von Bachmanns *Malina* ist es unentbehrlich, das Filmdrehbuch von Jelinek gleichzeitig zu erwähnen, das sie anhand des Romans geschrieben hat.

Bevor ich auf meine eigenen Thesen und Gedanken zur Raumkonstellation und Identität eingehe, möchte ich kurz den im Jahre 1985 erschienenen Essay von Ransmayr: *Kaprun. Oder die Errichtung einer Mauer*⁴ zitieren. Im Text stimmt die Gründung der Staudämme mit einem Ursprungsmythos überein: Kaprun wird fast zum „Haus Österreich“ selbst. Die Gründung, die Setzung, ist aber gleichzeitig destruktiv, indem Kaprun, der moderne Ort österreichischen Lebens, nur darin existiert, dass man sich – auf Kommando von Göring – auf den zweiten Weltkrieg vorbereitet: „und mit Tragseilen für Dutzende Materialeisbahnen mussten dann auch die Abgründe zugenäht werden“.⁵ Die Existenz von Kaprun wird zu einer Art Selbst-Entzug, Selbstzerstörung oder sogar Zumauerung. Die ehrenvoll-mythische Geschichte führt paradoxerweise zur Aufhebung des Austria-Mythos, zur Entselbstung des Ich: Kaprun als Allegorie des neuen (von Staudämmen verstärkten) Lebens war nichts anderes als ein SS-Lager mit Baracken. Der lebendige Mythos wurde aber inzwischen zum Museum, zu „eine(r) Galerie der Mühsal“⁶ und zur Textlandschaft der nie ausgeliehenen Bücher. Er wurde im Weiteren zu einem responsiven Ersatzmedium des Celanschen Schreckens, zur selbst komponierten Todesmusik, zum Trauermarsch eines für die Wahrheit tauben, ehemaligen Bergführers, der sich selbst im Museum zu Hause fühlt. „Nein, es ist schon gut, wie es ist; nur – sein Platz, Gottfried Rainers Platz, ist jetzt eben hier, im Museum. Hier hütet und pflegt er die Gebrauchsgegenstände einer verschwundenen Kultur [...]“.⁷ Ironischerweise wird Kaprun sogar zur Travestie des Goldenen Zeitalters: der Raum Arkadien für einen immer schon in seiner eigenen Welt eingesperrten, in der Vergangenheit existierenden Ingenieur:

ich habe gewußt, daß ich so etwas wie Kaprun nie wieder erleben werde. Seltsam, in der Mitte des Lebens zu stehen und zu wissen, daß alles was noch kommt, nur das Kleinere und Unbedeutendere sein kann. [...] „Es war einmal.“⁸

Und nicht zuletzt funktioniert Kaprun als Mythos – wie schon erwähnt – auch in der Bibliothek, als leerer Erinnerungsraum, als ein nie ausgefüllter Entlehnzettel:

Kaprun ist ein moderner Mythos für Österreich“, heißt es in einem jener dem Talsperrenbau gewidmeten Heldenromane, die für fünf Schilling Entlehngebühr pro Band in der kleinen Gemeindebücherei von Kaprun nach wie vor bereitliegen. [...] Aber die im Romane wie *Hoch über Kaprun*, *Die Männer von Kaprun* oder *Kaprun – Bezähmte Gewalten* eingeklebten Entlehnzettel belegen nur den Schwund des Interesses an Wiederaufbau-mythen[.]⁹

⁴ Ransmayr, Christoph: *Kaprun. Oder die Errichtung einer Mauer*. In: Ders.: *Der Weg nach Surabaya. Reportagen und kleine Prosa*. Frankfurt am Main: Fischer 1997, S. 75–91.

⁵ Ebd., S. 84.

⁶ Ebd., S. 82.

⁷ Ebd., S. 82.

⁸ Ebd., S. 90.

⁹ Ebd., S. 79–80.

Im Weiteren untersuche ich ähnlich sich entziehende Räume der Identität, die sich im Prozess der Fremdwahrnehmung festsetzen und sich gleichzeitig aufheben, bzw. enthüllen.

2.

Ingeborg Bachmanns *Malina*¹⁰, der einzig vollendete Roman im Zyklus *Todesarten* kann als ein Versuch der *écriture féminine*, der weiblichen Schrift und damit als Raum der Möglichkeit für die alogisch-dezentrale Schrift betrachtet werden.¹¹ Laut Schmidt-Dengler¹² bleibt zwar das Ich – wie auch die Männerfiguren im Roman – undefiniert, man kann das Geschlecht der Erzählerinstanz nicht ausreichend bestimmen, aber gerade das, diesen Unsicherheitszustand, möchte Bachmann erreichen. Ich vertrete hingegen die Meinung, dass abgesehen vom biologischen Geschlecht – oder gerade deswegen – das Andere des Schreibens doch funktionieren wird. Das Andere besteht ja gerade in der Pluralität, im Sich-Nicht-Entscheiden-Können: scheinbar gibt es drei absolut souveräne Figuren, aber diese existieren lediglich in einer Dreierkonstellation. Der Text besteht aus Sätzen einer Partitur, fast unabhängig davon, wer spricht oder wer es (weiter-)schreibt. Wichtig ist, dass sich zeigt, dass es *ist*. Wenngleich scheinbar der ganze Text überwiegend vom Namen – und so von der Sprache – Malinas beherrscht wird und der Roman mit dem Mord an der Stimme des Ich endet, wie es in der Wand verschwindet:

Schritte, immerzu Malinas Schritte, leiser die Schritte, leiseste Schritte. Ein Stillstehen. Kein Alarm, keine Sirenen. Es kommt niemand zu Hilfe. Der Rettungswagen nicht und nicht die Polizei. Es ist eine sehr alte, eine sehr starke Wand, aus der niemand fallen kann, die niemand aufbrechen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann.¹³

¹⁰ Bachmann, Ingeborg: *Malina*. In: Dies.: Werke. Bd. 3. *Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1982 (Sonderausgabe), S. 9–339.

¹¹ Siehe eine Auswahl an Interpretationen: Austin, Gerhard: *Undine geht* 1961, *Malina* 1971 und unsere Gegenwart 1991. Bemerkungen zu Frau und Mann bei Ingeborg Bachmann. In: Brokoph-Mauch, Gudrun / Daigler, Anette (Hg.): Ingeborg Bachmann: Neue Richtungen in der Forschung? Internationales Kolloquium, Saranac Lake, 6–9. Juni 1991. St. Ingbert: Röhrig 1995, S. 103–118., Leonhard, S. D.: Doppelte Spaltung: Zur Problematik des Ich in Ingeborg Bachmanns *Malina*. In: Ebd., S. 142–160., Agnese, Barbara: Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns. Wien: Passagen Verlag 1996., Bombitz, Attila: A világ túlélése. In: Ders.: Mindenkori utolsó világok. Oszták regénykurzus. Pozsony: Kalligram 2001, S. 75–102., Bognár, Zsuzsa / Bombitz, Attila (Hg.): „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Wien: Praesens Verlag (in Kooperation mit JATEPress Szeged) 2008.

¹² Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg / Wien: Residenz Verlag 1995, S. 240–254.

¹³ Bachmann 1982, S. 337.

Der Mythos des Ich wird doch zum lebendig-toten Raum, zum Klangkörper, der in der Absenz, im Abwesendsein erst richtig präsent wird. Es klingt ewig nach: „Es war Mord“¹⁴.

Das angeblich und überwiegend weibliche Prinzip des Ich hat zwei verschiedene Bezüge zu den männlichen Prinzipien: die Beziehung zu Ivan ergibt die Möglichkeit zur eigenen Schrift, während die Beziehung zu Malina die logozentrischen, kanonischen Text-Erlebnisse verkörpert. Malina sei nach Barbara Agnese die „Figuration der Literatur“. Ivan sei demgegenüber das Prinzip der Fragmentierung, zu dem die Auszüge aus den Erzählungen, die immer wieder zurückkehrenden, unvollendet bleibenden Briefauszüge und die elliptischen Telefongespräche gehören („und die meisten Sätze sind bisher unter den Telefonsätzen zu finden“¹⁵). Die Körperlichkeit mit Ivan ruht auf Wiederholung und Rhythmus, aber das Wesentliche, die Präsenz bleibt dabei doch immer das Ausdruckslose – unsagbar. „Wenn ich hingegen „heute“ sage, fängt mein Atem unregelmäßig zu gehen an, diese Arrhythmie setzt ein, ... [die] mich disponiert macht, mich stigmatisiert ...“¹⁶ Es ist charakteristisch und kein Zufall, dass Ivan ungarischer Abstammung ist: mit ihm bleibt das Fremde, das Andere als Spiegelraum immer im Leben des Ich anwesend.

Den Schluss des Textes beherrscht dann allein Malina, der logozentrische Sprachimitator: er wird im Telefongespräch zur Stimme des Ich – scheinbar tritt er an die Stelle des Ich. Der Malina-Text will etwas über die totale Nichtigkeit der Frau aussagen, aber im Endpunkt der Schrift hört sich – oder besser liest sich – doch die Sprache des (anderen) Ich: Die Wahrheit wird lebendig in die Bruchstelle der maskulin-logozentrischen Textwand eingemauert. Oder mit den Worten von Hajnalka Nagy, die vor kurzem in einem Aufsatz ihres Bachmann-Projekts das Austreten des Ich aus der alten Ordnung mit einem auratischen Ausnahmezustand zu erklären versuchte:

Hier ist der Ich-Teil nicht mehr präsent: dieses Es markiert eine identitätslose, subjektlose Instanz, die sich nur noch als Riß in der Wand manifestiert. Diese Es, dessen Subjektivität abhanden gekommen ist, kann aber durchaus positiv gedeutet werden [...] Wenn dieser Riss [...] als der auratische Sprung schlechthin begriffen wird, fungiert das aufgelöste Weibliche doch als Welterlöser. Zwar zerstört Malina nach diesem Verschwinden die Reste der weiblichen Utopie, der Riss kann als Leerstelle aber gerade von dieser verdrängten, fehlenden Utopie zeugen. [...] In diesem Sinne kann das Verschwinden in der Wand ebenfalls als »poetische Selbstinszenierung«, als Auffinden des Anderen der Persönlichkeit und der *anderen* Stimme betrachtet werden [.]¹⁷

¹⁴ Ebd., S. 337.

¹⁵ Ebd., S. 38.

¹⁶ Ebd., S. 13.

¹⁷ Hajnalka Nagy: Die Richtung ändern! Ekstatisch-auratische Momente als Austritt aus der bestehenden Ordnung in Ingeborg Bachmanns Prosawerken. In: Lichtmann, Tamás (Hg.): Neue Reflexionen zur kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft (Arbeiten zur deutschen Philologie, Bd. XXVIII.). Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó 2007, S. 255–275, hier: S. 267–273.

Der Text-Körper von Bachmann zeigt sich aber nicht lediglich als die Schrift eines Weiblich-Anderen, sondern – wie es im Traum-Text des zweiten Teiles klar wird – auch als Sprache des jeweils Anderen nach Auschwitz. Die Todeskammer im Traum-Kapitel, die Hinrichtungen in den (direkt-indirekt) musikstückartigen Schönberg-Dialogen von Malina und dem Ich sind nicht mehr als Bedeutung präsent: sie werden an der Stufe der Bedeutung, des Logos, schon zur Peripherie. Sie sind eher als Modulationen, als Spannung, wichtig, die schließlich zum Gedenken werden. „Ich wollte erzählen, aber ich werde es nicht tun. (mesto) Du allein störst mich in meiner Erinnerung. (tempo giusto) Übernimm du die Geschichten, aus denen die große Geschichte gemacht ist. Nimm sie alle von mir.“¹⁸ Die Stimme verstummt, verklingt in der Wand: „es ist etwas in der Wand, es kann nicht mehr schreien, aber es schreit doch: Ivan!“¹⁹. Das Ich wird zum „etwas“, zum „es“, aber wichtig ist, dass es schreit. Im ewigen Danach, in der Spur der Stimme kann nichts mehr ohne sie gesagt/geschrieben werden.

3.

Im Text *Die Klavierspielerin*²⁰ von Elfriede Jelinek wird das Periphere stark politisiert, wie sich in seiner „Durch und durch“-Rhetorisierung oder besser Durch-Erotisierung niederschlägt.²¹ In der Geschichte von Erika Kohut bekommt wieder eine Wand, die immanente Grenze der Peepshow zu den Voyeuren (die Wand, die vom Fleisch abgrenzt) eine Hauptrolle, die in ihrer Zwischen-Funktion sogar mit dem Körper der Hauptfigur identisch ist. Kohut erlebt ihre Körperlichkeit von Außen: ihre Haut, ihr Fleisch verschließen sich wie ein Reißverschluss („Erika hat alles an sich geschlossen, was da Verschlüsse hat.“²² „Ihr Fleisch zieht Erika fest um sich, diesen undurchdringlichen Mantel, keine Berührung ließe sich ertragen.“²³) und doch gibt sie sich immer Mühe, dieses Körper-Schloss aufzumachen, um die Wände, die Schwellen zu destruieren. Frau Kohut ist Grenzgängerin („Erika steigt, den Kopf gezielt abwendend, über etwas Unsichtbares hinweg und zielt auf die Praterauen ab, in denen der einzelne sich rasch verliert. Sie allerdings strebt keinen Verlust ihrer Person an, sondern eher Gewinn.“²⁴). Sie pendelt und bummelt an der multikulturellen, multinationalen Peripherie des Praters und der Vorstadt umher – im Dazwischen oder am Rande der Gefühle und der gefühllosen, puren Körperlichkeit, und damit im Raum der permanenten Aufhebung des Hauses Österreich. Sprachlich drückt sich all das in der erlebten Rede aus. Die Narration bildet ein

¹⁸ Bachmann 1982, S. 332.

¹⁹ Ebd., S. 336.

²⁰ Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983.

²¹ Siehe dazu: Wright, Elisabeth: Eine Ästhetik des Ekels. Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*. In: Text + Kritik: Elfriede Jelinek. München 1993, S. 51–60., Heidelberger-Leonard, Irene: War es Doppelmord? Anmerkungen zu Elfriede Jelineks Bachmann-Rezeption und ihrem Filmbuch *Malina*. In: Ebd., S. 78–86.

²² Jelinek 1983, S. 47.

²³ Ebd., S. 128.

²⁴ Ebd., S. 136ff.

Dazwischen: zwischen totaler Zentralisierung (man sieht alles aus dem Blickwinkel, mit den Augen, durch das Körperloch von Erika) und Peripherie. Der Text von Jelinek ist die permanente Kränkung der maskulinen Schrift, ebenso wie Erika immer wieder ihre eigene Grenze übertritt („Ihre eigenen Grenzen hat sie längst abgesteckt und durch unkündbare Verträge abgesichert.“²⁵) und sich mit ihrem Messer schneidet. „Ihr Hobby ist das Schneiden am eigenen Körper.“²⁶ Auch am Textkörper von Jelinek tun sich immer neue, außergewöhnliche Löcher bzw. Brüche auf, die den sich in den Text hineindrängenden Rezipienten dazu zwingen, seine Lesegewohnheiten allmählich aufzugeben.

Die den Text von Jelinek konstruierend/destruierende Musik ist „blutsaugend“. Die Befreiung ihrer Semiotik, der Rhythmus, das Metronom stehen anstelle der Bedeutung – der ganze Text wird durch diesen Rhythmus bewegt, der das Ich letztendlich nicht vervollständigt. Der Rhythmus drängt sich hingegen in das Ich ein, indem er es aufschneidet, wie das Messer das Fleisch.

Der Urschrift-Körper sei der Noch-nicht-Ort, wo das System von Bezeichnungen und Körperoberflächen überhaupt entstehen kann [...] es kann als Musterbeispiel, als Paradigma des Diskurses betrachtet werden [...] der Diskurs ist so etwas, was meine eigene Sprache auf die Art und Weise bedingt, dass ich sie weder für eigen noch für fremd halten kann. Es sei etwas, was Rhythmus hat. [...] Die Körper-Schrift [...] zieht das Ich ins Nicht-Ich von innen ein, für sie sind das Ich und das Andere, die Präsenz und die Abwesenheit, das Erlebte und das Unerlebte gleichzeitig charakteristisch.²⁷

Die Musik zeigt sich nicht mehr als Sicherheit stiftendes und identitätsbildendes Medium des Zentrums, sondern wird zu einem Zwischen-Bezug, zu einem Riss/Bruch am Körper, zu einem neuen Organ der Wahrnehmung – parallel mit oder gerade als Gegenpol zu den Augen.

Diese Augen wittern, wie das Wild mit der Nase wittert, es sind hochempfindliche Organe, sie drehn sich wendig wie Wetterfahnen. Das tut Erika, damit sie nicht ausgeschlossen ist. [...] Sie will nicht teilnehmen, aber es soll auch nicht ohne sie stattfinden. Bei der Musik ist sie einmal als Ausführende dabei, dann wieder als Zuschauerin und Zuhörerin.²⁸

Das Ich versucht draußen zu bleiben, das Andere ausschließlich zu beobachten. Ihre eigenen Grenzen an das Andere sind unaufhebbar, aber selbst das Ich wird im Roman zum Anderen, und zum Objekt der Gewalt des Anderen-Ich. Der Text schreibt die Auflösung der Grenzen vom Fleisch/Körper:

Ihr Körper hört auf Fleisch zu sein [...] und in diesem Augenblick, in dem er (Klemmer) für sie zu einem Körper geworden ist, den man mit Händen greifen kann, ist er auch

²⁵ Ebd., S. 57.

²⁶ Ebd., S. 88.

²⁷ Vgl. Bagi, Zsolt: A szabálytalan test szépségei. In: Krommer, Balázs (Hg.): *Értelmezések az elmúlt századból*. Pécs: Jelenkor 2002, S. 134–135. (Übers. von mir – E. S.)

²⁸ Jelinek 1983, S. 143.

gleichzeitig abstrakt, hat sein Fleisch eingebüßt. Schon im Augenblick, da die beiden für einander körperlich geworden sind, haben sie gegenseitig alle menschlichen Beziehungen zueinander abgebrochen.²⁹

Elisabeth Wright ist in ihrem Aufsatz über die Ästhetik des Ekels der Meinung, dass bei Jelinek all die kulturellen kanonisierten Phänomene wie der symbolische Diskurs der Musik oder darüber hinaus weitere österreichisch-deutsche Heiligtümer total enthüllt und beschmutzt werden³⁰. Wright betont die Fragmentierung des Leibes, die sich aller Beschränkung/Begrenzung entzieht. Sie spricht mit Kristeva über eine flüssige/fluide Demarkationslinie, die jedwede Ordnung stört. Als einzig adäquate Figuration wird gerade das Loch beibehalten. Und dieses Loch bedingt den Text von Jelinek, der trotz jeder Geschichte als ein ahistorisches Niemandsland, als Nicht-Ort vor uns liegt, der sich um die – ihre Subjektivität auslöschende – Weiblichkeit aufbaut. Der Text wird zur Allegorie der Destruktion des Subjekts.

4.

Thomas Bernhard glaubt nicht mehr an Geschichten, an deren Erzähl- oder Schreibbarkeit:

Was mich betrifft, bin ich kein Schriftsteller, ich bin jemand, der schreibt... [...] Ich bin ein *Geschichtenzerstörer*, ich bin der *typische Geschichtenzerstörer*. [...] Es ist auch mit den Sätzen so, ich hätte fast die Lust, ganze Sätze, die sich möglicherweise bilden könnten, schon im vorhinein abzutöten.³¹

In Bernhards Werken stehen nicht mehr die Schwierigkeiten der Erzählung, des Beschreibens, im Vordergrund, bzw. nicht mehr nur diese. Das wichtigste Merkmal der Bernhardschen Prosa besteht in der Ironie, im Sarkasmus und dadurch in der elementaren Destruktion, die aus seiner Todesästhetik Impulse gewinnt. „Alles ist lächerlich, wenn man an den Tod denkt.“ Bei ihm wird der Akzent nicht mehr auf das Wissen über die Dinge gelegt, sondern es steht viel mehr ein Aspekt der Rezeption, die Problematisierung des hermeneutischen Verstehens im Vordergrund.

Mit dem Tod des Mythos entstellt sich alles zum Künstlerischen, zum Bühnenhaften. Das Leben wird aus dem Blickwinkel des Todes zu einer Guckkastenbühne, zu einem Bühnenraum, wo jeder seine eigene Rolle spielt.

In meinen Büchern ist alles *künstlich*, das heißt, alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer Bühne ab, und der *Bühnenraum* ist total finster. Auftretende Figuren auf einem *Bühnenraum*, in einem *Bühnenviereck*, sind durch ihre Konturen deutlicher zu erkennen, als wenn sie *in der natürlichen* Beleuchtung erscheinen wie in der üblichen uns

²⁹ Ebd., S. 115.

³⁰ Vgl. dazu Wright 1993.

³¹ Bernhard, Thomas: Drei Tage. In: Ders.: Der Italiener. Salzburg / Wien: Residenz 1971, S. 83ff. (Hervorhebungen von Th. Bernhard)

bekannten Prosa. In der Finsternis wird alles deutlich. Und so ist es nicht nur mit den Erscheinungen, mit dem Bildhaften – es ist auch mit der Sprache so. Man muß sich die Seiten in den Büchern *vollkommen finster* vorstellen: Das Wort leuchtet auf, dadurch bekommt es seine *Deutlichkeit* oder *Überdeutlichkeit*.³²

Wie Wendelin Schmidt-Dengler in seinen *Elf Thesen* darauf aufmerksam macht, negiert Bernhard die Möglichkeit der Schaffung von Kontinuität. Er sei demgegenüber für Fragmente als Prinzip, für die Authentizität von Teilgeschichten.³³ Der Kern der Bernhardschen Texte ist die Form (besser gesagt das Aformale, der Mangel an Form) und damit die Sprache, die sich selbst als Fiktion enthüllt. „Bei Bernhard ist alles nur Zitat [...] von früher gültigen Schemata, von der Geschichtenerzählung. [...] Die Figuren von Bernhard haben keine Geschichten mehr, nur noch fragmentartige Lebensmomente.“³⁴ Die ambivalente Beziehung von Thomas Bernhard zu seinen fiktiven Figuren zeigt sich nicht bloß immanent an seinen epischen Texten, sondern wird sogar explizit in seiner essayartigen Schrift *Drei Tage* formuliert: „warum bin ich eigentlich zum Schreiben gekommen, warum schreibe ich Bücher? Aus *Opposition gegen mich selbst plötzlich*, und gegen diesen Zustand – weil mir Widerstände, wie ich schon einmal gesagt habe, *alles* bedeuten...“.³⁵ Die immer wieder zurückkehrende Zeichen- und Schriftversessenheit, die Notizenmanie, die technische und textuelle Problematisierung des Zitierens können mit dem Problemkreis Identitätslosigkeit, Verfremdung, Marginalität, Leere bzw. mit der Problematisierung einer Selbstdefinition, Selbstreflexion verknüpft werden. Laut Bernhard bildet gerade der Widerstand einer schon seit Kant ausdruckslosen Sprache die ständige Motivation dazu, sich immer wieder Mühe zu machen das Schreiben zu versuchen.

Im Roman *Beton*³⁶ gibt es einen Ich-Erzähler, dessen Gedanken man in den kaum mehr als hundert Seiten lesen kann. Aber bereits im ersten Satz erscheint eine Variation der Inquit-Formel als Kernsatz, nämlich „...schreibt Rudolf...“, was einen in Verlegenheit bringt. Die Formel erscheint das zweite und letzte Mal im allerletzten Satz des Textes, fast wie einen Rahmen bildend. Wer zitiert aber Rudolf? Wer liest Rudolfs Schrift vor? Man weiß nichts Näheres. Es handelt sich um eine Spur der Stimme, die in einem fiktionalen Raum existiert, der aber mit dem von Rudolf nicht identisch ist. Zunächst neigt man dazu, die beiden Textstellen einfach außer Acht zu lassen, aber bei erneutem Lesen stellt es sich heraus, dass der ganze Text auf diesen zwei Worten basiert. Der Roman erweist sich als Ausdehnung dieser Formel des Zitierens. Der Text wird wortwörtlich zum textuellen Lebensraum, zu einer Leere, die doch als Fülle erscheint.

Der Roman *Beton* ist nichts anderes, als Rudolfs Aufzeichnungen seiner Tage nach der Abfahrt seiner Schwester bis zu dem dritten Tag in Palma und eines für ihn wich-

³² Ebd., S. 82ff. (Hervorhebungen von Th. Bernhard)

³³ Vgl. dazu Schmidt-Dengler, Wendelin: *Elf Thesen zum Werk Thomas Bernhards*. In: Ders.: *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl 1986, S. 109.

³⁴ Györfy, Miklós: *Polgárok és művészek. Metszet a XX. századi német prózából*. Budapest: Tankönyvkiadó 1990, S. 267. (Übers. von mir – E. S.)

³⁵ Bernhard 1971, S. 85.

³⁶ Bernhard, Thomas: *Beton*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

tigen und ihn prägenden Andenkens. Aber die transzendente Stimme, die außerhalb des Rudolfschen Seins existiert, hebt die ganze Geschichte unter dem Aspekt eines zum Motiv abstrahierten Moment, nämlich der Anna Härdtl-Story, auf eine nächste Stufe der Fiktion. Das führt dazu, dass man am Ende des Romans völlig verunsichert ist. Der Text hat kein Ende, sondern wird zum Ausgangspunkt zurückgeführt. Die scheinbare Linearität, die sich aus der Geschichtenerzählung ergibt, wird über die zeitlichen Ausdehnungen heraus noch durch eine Art Zirkulation ergänzt. Das scheinbare Nacheinander und die Kausalität des Erzählten betten sich in einen auf Iteration basierenden und immer schon im Raum der Grabinschrift existierenden Gedankenzettel ein. Dieser gesamte elementare Kreislauf spiegelt sich auch auf der Ebene des Sprachlichen wider: neben der schon erwähnten Formel „schreibt Rudolf“, erscheint sowohl im ersten als auch im letzten Satz des Werkes der Ausdruck: „die größte Angst“ bzw. „in höchster Angst“. Anstelle der Niederschrift einer Studie über Mendelssohn-Bartholdy des Autors Rudolf, steht also die Formulierung der furchtbaren Ästhetik der Angst; wobei die ganze Identität in Frage gestellt wird. Die Angst gewinnt (immer mehr) an Körper-Raum.

Die Hauptfigur des Romans, die schon seit Jahren allein in den vier Wänden seines Hauses in Peiskam lebt, völlig marginalisiert und isoliert von der Außenwelt, sieht in der Jetzt-Origo des Textes die Zeit gekommen, seine seit langem geplante Studie über Mendelssohn-Bartholdy zu schreiben. Der an Morbus Boeck leidende Schriftsteller lebt in einer monotonen Abfolge von Essen, Schlafen, bzw. regelmäßigem Schlucken von Prednisolon Tabletten. Darüber hinaus bereitet er sich permanent auf das Schreiben seines Lebenswerkes vor. Er versammelt wie ein Wahnsinniger die notwendigen oder eigentlich gar nicht nötigen Bücher, Schriften und Notizen um sich, die ihn schon rein physisch belasten. Rudolf existiert nur noch in seinem hermetisch abgeschlossenen Innenraum: Einsamkeit wurde ihm zur selbst gewählten Existenzweise.

Und schon sehr früh habe ich zeitweise überhaupt keinen Menschen gehabt, alle andern haben einen Menschen gehabt, ich habe keinen gehabt, wenigstens ich wußte, daß ich keinen habe [...] Ich bildete mir ein, keinen Menschen zu brauchen, ich bilde mir das noch heute ein.³⁷

Der aufgehobene Diskurs, das In-sich-Kehren („Ich hatte mich in diesem Gedanken festgesetzt, umgekehrt dieser Gedanke in mir“³⁸) bedeutet aber keine bloße Psychologisierung, viel mehr geht es um die Einsamkeit als Widerstand. Die Außenwelt wird meist durch seine Schwester verkörpert, die sich immer mehr Raum im Haus des Erzählers in Peiskam erobert. Dieses jenseits des Mythos existierende kalte Universum, die Sphäre der Schwester, bildet eine Opposition zur authentisch-fiktiven Seelen- und Geisteslandschaft von Rudolf. Die Welt der Schwester funktioniert als ein selbständiger Raum, der den sich mit dem Atemholen ringenden Schriftsteller fast erstickt. „Jetzt war sie schon beinahe vierundzwanzig Stunden aus dem Haus und beherrschte mich immer noch. Ich konnte mich ihr nicht entziehen [...]“³⁹ Die reale Existenz, der Reichtum der

³⁷ Bernhard 1982, S. 42.

³⁸ Ebd., S. 84.

³⁹ Ebd., S. 17.

Oberfläche, kämpft hier mit dem inneren, existenziellen Dasein des Ich. Auf der einen Seite steht die Selbstlüge, die unter der Devise der Caritas nicht einmal die Grenze des Anderen akzeptiert; bzw. lässt sich als Gegenpol dazu die Problematik des Selbst, die Hermeneutik des Individuums finden.

[...] jene Heiligen, die sich zu ihrem Opfertum und zu ihrer Opferbereitschaft wie die Schweine an den Trog drängen und welche es in allen Ländern und Erdteilen gibt, sie mögen alle möglichen und unmöglichen Namen tragen, sie mögen Albert Schweitzer heißen oder Mutter Teresa, sie sind mir zutiefst zuwider[.]⁴⁰

Dies schreibt der an die Ethik des Selbst glaubende Ich-Erzähler an dieses Selbst, das aber mit dem Anderen übereinstimmt und sich am meisten fremd ist.

Die Menschen reden andauernd davon, daß sie zu den andern und, wie sie mit der ganzen Niedertracht falscher Gefühle auch noch fortwährend sagen, zum Nächsten finden sollen, wo es doch einzig und allein darum geht, zu sich selbst zu finden, jeder finde zuerst zu sich selbst und da bis jetzt kaum noch einer zu sich selbst gefunden hat, ist es auch unvorstellbar, daß irgendeiner [...] jemals zu einem Andern oder [...] zu seinem Nächsten gefunden hat.⁴¹

Die Unterschiede zwischen den beiden Seins-Modi zeigen sich im Weiteren in der Beziehung zu Traditionen, im Medium der Erinnerung. Die Sphäre der Schwester ist die Präsenz Österreichs, das Leben von Prominenten in Wien. Rudolf lebt aber im Erinnerungsraum und in der Atmosphäre des Vergangenen, sei es das Andenken an die toten Philosophen oder an die verstorbenen Eltern, an die jüngere Schwester. Das Mythische der Vergangenheit taucht noch ab und zu im Prozess der Erinnerung auf, wie ‚die See‘ und die Reise als mythische Wort-Archetypen, die ihn immer wieder in ihren Zauberbann ziehen. Lemmas eines ‚toten‘ Wörterbuches allein können den Schriftsteller als verrückt entstellen, ihn umkippen lassen. „Ich griff mir an den Kopf und sagte: *das Meer!* Ich hatte mein Zauberswort. Wenn wir reisen, werden wir, wenn wir noch so abgestorben sind, wieder lebendig.“⁴² Die lebendige Beziehung zu dieser mythischen Ebene ist aber voll von Ironie, und sie wird zur Schrift der Absenz, des Todes. Ein Beispiel dafür sei das mehrmals verwendete Adjektiv „urplötzlich“, das nicht zufällig fast ausschließlich im Zusammenhang mit Rudolf erscheint, wie „dieses urplötzliche Gelächter“. Mit einer einzigen Ausnahme, wo Anna Härdtl auf dem Friedhof vor den „zubetonierten Marmorvierecken“ diejenigen „arme Leute“ nennt, „die von einem solchen Unglücksfall urplötzlich getroffen werden [...] kommen, sterben sie, schon am gleichen Tag in einen solchen überirdischen Betonschacht [...]“⁴³. Die Anna Härdtl-Story nimmt im Ganzen des Romantextes eine nicht zu übersehende Rolle ein, auf die ich noch kurz zurückkehren möchte, aber eins ist schon hier klar: sowohl Anna als auch Rudolf exis-

⁴⁰ Ebd., S. 60.

⁴¹ Ebd., S. 59.

⁴² Ebd., S. 80.

⁴³ Ebd., S. 195ff.

tieren als das Andere von Wand/Beton und als das Fremde im Eigenen. Die urplötzliche Fremdheit hat aber nicht nur diese zwei Pole im Text: zu den beiden kommt noch u. a. der alte Nachbar von Rudolf in Niederkreutz hinzu. Rudolfs Da-Sein kann als eine Art Scheinexistenz, als Pseudoexistenz betrachtet werden, die an Dingen und Gewohnheiten festhält. Das Wesentliche seines Lebens bleibt unsichtbar für die Anderen, und er selbst erlebt die Außenwelt nur in einigen Momenten. Er nimmt alles ein bisschen anders wahr. Er fühlt permanent den Geruch der Schwester in den Zimmern.

Für Rudolf existiert die Welt als das Universum der Parole nicht mehr. Es gibt keine Worte, eher die Stille des Schweigens, die Sprachlosigkeit der Gedanken: „und ab und zu habe ich das Gefühl, ich kann überhaupt nicht mehr sprechen, ich habe das Sprechen verlernt, unglaublich mache ich eine Sprechübung, um festzustellen, ob noch ein Laut aus mir herauskommt“.⁴⁴ Am besten versteht er sich mit Frau Kienesberger, die selbst mit Sprachfehlern zu leben und einen taubstummen Ehemann hat. Deshalb kann die Studie über Mendelssohn-Bartholdy keine konkrete Form annehmen. Deshalb findet er keinen Anfangssatz: er ist nicht mehr fähig zu schreiben. Das virtuell existierende Werk kann so die Funktion der Wissensvermittlung nicht erfüllen. Aber das Ziel besteht ja viel mehr in der Auflösung des hermeneutischen Problems des Selbstverstehens. Dieses Moment führt Rudolf nach Palma, auf die Insel der Kranken und Alten – in den Raum der Marginalität.

August Obermayer spricht von einer sonderbaren Metamorphose der Schauplätze in der Bernhardschen Prosa, indem er diese jeweils als „locus terribilis“ bezeichnet. Aus diesen Örtlichkeiten ergibt sich ein Raum, der zum Ort des Todes(kampfes) der Figuren wird. Die Ich-Grenz-Räume, die mit den realen Orten nur dem Namen nach übereinstimmen. Die Bilder von Peiskam und Palma werden aufeinander projiziert, sie spiegeln einander gegenseitig wider. Das Andenken an den tragischen Tod von Anna Härdtl, an die öden Zustände auf der Insel – wie das Ungeheuer von Betonwänden und Betonschächten auf dem Friedhof, bzw. das Irrenhaus in der Nachbarschaft des Friedhofes – erscheinen in Fragmenten bereits in den Bildern von Peiskam. Rudolf fühlt sich immer eingesperrt, da er immer auf Wände trifft. „Dicker Nebel klebte an den Scheiben [...] Allein in einem solchen Nebel zu existieren, ist Wahnsinn!“⁴⁵ Er selbst, aber auch seine Schwester, nennt das Haus eine Krypta.

Beton und Nebel, der Raum des Friedhofes und der der Krypta sind die verschiedenen Inkarnationen derselben Örtlichkeit: sie sind Räume des Todes, Realisationen einer Beton-Existenz und des aufgehobenen Diskurses zugleich. Die Erzählerinstanz Rudolf, findet seinen allerersten Satz gerade in der Sprache des Weiblichen, in der Präsenz des ewig vergangenen und sich immer wiederholenden Moments. Er verzichtet auf den maskulinen, logozentrischen Wunsch des vollständigen Alles-Aussagens. Er wählt stattdessen die „geniale Unvollständigkeit“. Das sich in seinem Kopf über zehn Jahre formulierende Hauptwerk manifestiert sich auf außergewöhnliche Weise: anstelle des Aufsatzes steht die Beschreibung eines zubetonierten Ichs, das zur Inschrift eines Grabsteines wurde. Das Sein des Subjekts bedeutet ja in der Welt von Bernhard das Anden-

⁴⁴ Ebd., S. 27.

⁴⁵ Ebd., S. 51.

ken, in dem man sich im Zustand und Zeitraum einer „Vergegenkunft“ zugleich setzt und entzieht.

Man kann also (ein)sehen, dass der ehemalige Einheits(t)raum – das Haus Österreich, die stabile, grundsätzliche Raumkonzeption – spätestens in den 80ern zu einem Haufen instabiler, fluider Raumkonstellationen wird. Entweder zeigt sich alles in einem Werden, einem Sich-Setzen und Sich-Entziehen am Un-Ort, im Loch, in der Leere, wie man es bei Bachmann konstatieren kann – oder verflüssigt sich – im Fall von Jelinek – zu einem anaesthetischen Leibesraum von Musik. Und nicht zuletzt wird er vom realen Raum zum Ort des Zitierens, zum Raum unter Anführungszeichen, wo das Ich zur Inskription seines eigenen Grabsteines wird.

II.

Edit Király

HEIMITO VON DODERERS *DIE DÄMONEN*: ROMAN DES ROMANS

Die Dämonen – von vorne und von hinten

Wenn man die Frage nach der „Bedeutung von Geschichte“ für Heimito von Doderers Werk betrachtet, fällt vor allem der Kontinuitätsanspruch des Autors auf. Dieser Gedanke ist für ihn umso wichtiger, weil er eine umgekehrte Erfahrung voraussetzt, nämlich jene des Bruchs. Dieser durch den ersten Weltkrieg bewirkte Bruch wie auch der Wunsch nach seiner Überwindung, die Suche nach Kontinuität, ist ein strukturierendes Element so mancher Doderer-Werke. Die unterschiedliche Beziehung zur Vergangenheit – festgemacht an verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen – ist ein zentrales Thema der *Dämonen*, die Überwindung durch Erinnerung ein strukturierendes Element der *Strudlhofstiege*. Während die Vergangenheit und gerade die Kriegsvergangenheit in den Dreißiger Jahren eine Folie für die Kritik der Moderne abgibt, wird nach dem zweiten Weltkrieg das Fortleben vergangener Zeiten ein allgemeines Merkmal jeder Epoche, so auch der nach dem ersten Weltkrieg anbrechenden Moderne. Die Vergangenheit wird in das psychologische Inventar des Verdrängten eingefügt.

Für eine „Wiederkehr des Verdrängten“ bieten *Die Dämonen* das sicherste Beispiel im Werk von Doderer. Der Roman, dessen Entstehungszeit 25 Jahre beträgt, verblüfft sowohl durch seine Verwandlung als auch durch seine Konsistenz. Allein der Titel verändert sich fünfmal im Laufe dieser Zeit und zeugt auf seine Weise von der schier unglaublichen Verwandlungsfähigkeit des Materials. Das berühmte Kürzel DD der Tagebücher für *Die Dämonen* lässt sich im Jahr 1930 noch als „Dicke Damen“ entschlüsseln; 1929 steht über den Vorstudien das Kürzel CS: mit „Chronique Scandaleuse“ als Auflösung. Diese Reihe narrativer Studien markieren den Beginn der Arbeit und damit auch die Tatsache, dass am „Ursprung“ dieses monströsen Dokuments der österreichischen Identität ein detailreicher, pornographischer Bericht steht. Es sind aber nicht die obszönen Vorstudien, sondern „Die Dämonen der Ostmark“ aus den Jahren 1933 bis 1936, eine „Textstufe“ mit faschistischer Tendenz, die zur politischen Pornographie für den Autor geworden sind.

Trotzdem war *das* nicht der Grund, warum ihn Doderer im Jahre 1936 als einen „historischen Roman“ bezeichnet hat.¹ Jene peinliche Etikette politischer „Angebote

¹ Wie bekannt, hat Doderer im Juli 1936 in einem Brief an den Schriftsteller Gerhard Aichinger *Die Dämonen* einen „historische[n] Roman“ genannt. Die Zeit, die es dabei zu überwinden gilt, ist das Jahrzehnt nach dem ersten Weltkrieg. In Wortlaut: „Ich möchte wünschen, dass uns eine immer rascher zunehmende Distanz von der Zeit trenne, in welcher [...] die in den ‚Dämonen‘ geschilderten Begebenheiten sich abspielten; so dass dieses Buch bald als

„*Die Dämonen*“ deckt sich – entsprechend – nicht mit der seit den Fünfziger Jahren gängigen Formel: *Die Dämonen* – ein historisches Dokument ihrer Entstehung.

Die Dämonen, wie ich sie lese, sind aber „in Wahrheit“² ein Roman über Geschichte, und zwar in einem ganz anderen Sinn: ein Versuch über die Zeit als Ganzes. Er war das sowohl in seiner als Fragment rekonstruierbaren ersten Fassung als auch in seiner endgültigen Version. Wegen der unangenehmen Assoziationen, die das Wort „Geschichte“ in diesem Kontext erweckt, muss man sich allerdings fragen, ob sich die im Romanfragment entwickelte konservative Geschichtsvision von der faschistischen Tendenz des Romans überhaupt trennen lässt, bzw. wie sich dieses Geschichtsbild in der Spätfassung verändert.

Doderers Bekenntnis zur Zeitgeschichte anno 1936 erscheint im Rückblick ebenso als eine Geste zeithistorischer „Überanpassung“ wie seine späteren Bekenntnisse zum Unpolitischen. Beide Tatsachen sorgen gleichzeitig für den Umstand, dass auch die späte Fassung des Romans nie ganz der politischen Neugier entrinnen konnte.

Das Interesse an dem Roman ist entsprechend widersprüchlich, ab und zu sogar durch die romanhafte Geste der „Enttarnung“ ausgewiesen, und *Die Dämonen* scheinen insgeheim überhaupt die Rolle eines Hauptbelastungszeugen gegen Doderer eingenommen zu haben.

„Die Dämonen der Ostmark“ – ein Modell der zwei Fassungen

Die Gründe dafür dürften hauptsächlich in der Produktionsgeschichte liegen.

Die vielen „Schübe[n] und Stauchungen“³ der Arbeit sowie die Dauerumarbeitung des Konzeptes zwischen 1930 und 1956 tragen nicht wenig dazu bei, dass das Werk (offenbar auch über die Umwege der Entstehung) zum „[K]omplexeste[n]“⁴ von Doderer avancierte.

Es sind dennoch die Widersprüche der endgültigen Fassung, die das Modell der Entstehung zum Bestandteil einer Analyse der *Dämonen* machen. Entsprechend setzt sich in der Doderer-Forschung seit den neunziger Jahren die Bestrebung durch, statt „einer

das agnosziert werden könne, was es in Wahrheit ist: ein historischer Roman.“ („Commentarii“ 1935/1936 Juli 1936, Vgl. Doderer, Heimito von: Tagebücher 1920–1939. Bd. II. 1935–1939. Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Martin Loew-Cadonna, Gerald Sommer, München: Beck 1996, S. 820f.)

² Ebd., S. 820f.

³ 21. Mai 1962. Vgl. Doderer, Heimito von: Commentarii 1957 bis 1966. Tagebücher aus dem Nachlass. Bd. 2. Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, München: Beck 1986, S. 328.

⁴ Vgl. hierzu Dietrich Weber: „Komplex als eine ungemein weitläufige und weltläufige Darstellung Wiens und der Wiener. Komplex als eine intrikate Auseinandersetzung mit der am eigenen Leib erfahrenen Ideologisierung des Menschen als einem der nach wie vor schwärenden Probleme des 20. Jahrhunderts. Komplex zumal als ein Werk vielfacher Balance. Balance zwischen Alt und Neu, Vergangenheit (der Handlungszeit) und Gegenwart (der Entstehungszeit), Darstellung einer untergehenden und Beschwörung einer neu aufgehenden Zeit.“ (Weber, Dietrich: Heimito von Doderer. München: Beck 1987, S. 56.)

vereinheitlichenden Deutung“ „die Widersprüche herauszustellen“⁵ und *Die Dämonen* nicht als gelungene Synthese, sondern als Dokument seiner eigenen Entstehung zu lesen.⁶

Noch der Spätfassung kann der Vorwurf gemacht werden, dass einige von Doderers „Korrekturen“ „mißverständlich oder mißlungen sind“.⁷ Selbst wenn die Art ihrer Beurteilung – von Ahndung einer Anzahl „schmierig anmutender Anspielungen“⁸ bis zu „Zweifel“ an einer „so evidente[n]“ „Lage der Dinge“⁹ – sehr unterschiedlich ausfallen mag.

Das Textkorpus erscheint bei einer vergleichenden Analyse aus unterschiedlichen Textstufen zusammengesetzt. Ein Tatbestand, den wiederum die Entstehungsumstände bedeutsam machen, vor allem, dass manche Kapitel, die ein Teil des antisemitischen Frühentwurfs waren, unverändert übernommen worden sind. Laut der philologischen Rekonstruktion von Kai Luehrs ist der gesamte erste Teil der *Dämonen* lediglich eine „Strichfassung“ der „Dämonen der Ostmark“.¹⁰

Etwas zugespitzt stellt sich für ihn dabei die Frage, wie aus „einem bereits im Grundansatz ideologischen [...] ein ideologiekritisches Buch“ hat entstehen können.¹¹

Eindeutige Belege sind kaum vorhanden. Die Entstehungsgeschichte¹², deren Umschwünge in den Tagebüchern ziemlich genau dokumentiert sind, wird, wenn es um die Rekonstruktion einzelner Textstufen geht, brüchig. Textdokumente, die die Änderungen des Konzepts im Einzelnen nachvollziehbar machen würden, sind relativ spärlich. Der

⁵ Schupp, Ulrike: Ordnung und Bruch. Antinomien in Heimito von Doderers Roman *Die Dämonen*. Frankfurt am Main: Lang 1994, S. 13.

⁶ Diese „Lesart“ legt schon Doderer in seinem Tagebuch nahe: „Dieses Werk ist nicht so sehr gearbeitet worden, sondern es sind, in Schüben und Stauchungen, schließlich die verschiedensten Teile meines Lebens hier übereingekommen.“ (21. Mai 1962. Vgl. Doderer, *Commentarii* 1957 bis 1966, S. 328.)

⁷ Sommer, Gerald: In die Sackgasse und wieder hinaus. Über den zum Romantendenz erhobenen Antisemitismus in Heimito von Doderers „Aide memoire“. In: Ders.: *Gassen und Landschaften. Heimito von Doderers Dämonen vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004 (Schriften der Heimito von Doderer-Gesellschaft, Bd. 3), S. 73–86, hier S. 85.

⁸ Vgl. Schediwy, Robert: Beiträge zu einer laufenden Debatte über Antisemitismus in Heimito von Doderers *Die Dämonen*. In: Sommer 2004, S. 414.

⁹ Ebd., S. 414. Die ungekürzte Debatte ist unter <http://www.doderer-gesellschaft.org/download.html> [04.12.2007] zu lesen.

¹⁰ Vgl. Luehrs, Kai: Das ausgefallene Zentrum der Dämonen. Heimito von Doderers Studien I–III zu den „Dämonen der Ostmark“. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* (36) 1995, S. 243–276, hier S. 251.

¹¹ Vgl. Luehrs 1995, S. 253.

¹² Die Entstehungsgeschichte hat E. C. Hesson anhand der im Nachlass befindlichen Materialien rekonstruiert. Vgl. Hesson, Elisabeth C.: *A Twentieth Century Odyssey. A Study of Heimito von Doderers Die Dämonen*. Columbia, South Carolina: Camden House 1982.

Blick auf das Wenige wird mit den Romanstudien I–III, dem „Aide-Mémoire“¹³ und verschiedenen Tagebucheintragungen¹⁴ vorlieb nehmen müssen. Doch einzelne Textstufen kann man auch anhand dieses philologischen Apparats beschwerlich rekonstruieren.

Selbst das Wichtigste dieser entstehungsgeschichtlichen Dokumente, die „Studien I–III“, sind nicht genau datierbar¹⁵, deshalb lassen sie auch keine eindeutigen Rückschlüsse¹⁶ auf das verschollene Romanfragment zu.¹⁷ Nur dass sie ein „Konglomerat von Textstufen“¹⁸ und – nach allgemeiner Auffassung¹⁹ – die Arbeitsgrundlage für die späte Fassung der *Dämonen* sind, lässt sich zweifelsfrei feststellen.

Dem „Aide-mémoire“ zufolge hätte der Roman in dieser frühen Fassung auf die berüchtigte „Wasserscheide“-Thematik hinauslaufen sollen. Es versprach eine „dramatische[...] Zuspitzung“ der Handlung, die zeigen sollte, wie sich die „chemische *Zerfällung* der Gesellschaft vollzieht und wie weitgehend sie ist, wenn nur ein kräftiges Ereignis die Menschen auf die Probe stellt: da findet jeder dorthin, wo er hingehört, und am Schluss stehen zwei völlig wesensfremde Fronten geschlossen einander gegenüber – wobei allerdings das Judentum sich dem Ariertum im Punkte der Deziidiertheit – turmhoch überlegen erweist.“²⁰

Die „Wasserscheide“ als Leitgedanke wird im Kapitel „Auf offener Strecke“, an dem er laut Tagebuch ab Januar 1939 schrieb, durch einen anderen ersetzt:

[...] Gemeinschaft kann für die Dauer nicht auf einem Fundus gründen, den man gemeinsam hat, sondern sie muß auf dem Ungemeinen gründen, auf dem, was jeder an Einzi-

¹³ Das „Aide-Mémoire“ aus dem Jahre 1934, verfasst in Form von drei Briefen, enthält nebst einer Bestandsaufnahme der bis zu diesem Zeitpunkt geschriebenen Kapitel eine Zusammenfassung der Wasserscheide-Thematik, die im geplanten zweiten Teil des Romans hätte ausgeführt werden sollen. Die Briefe vom Herbst 1934 sind unter der Bezeichnung „Aide-mémoire zu ‚Die Dämonen der Ostmark‘“ im Nachlass, in der Mappe Ser. n. 14.188 bzw. „Materialsammlung R7 und DD“ erhalten. Vgl. „Aide memoire zu: ‚Die Dämonen der Ostmark‘“, hg. und komm. von Gerald Sommer. In: Sommer 2004, S. 39–72.

¹⁴ Darunter auch: Der Epilog auf den Sektionsrat Geyrenhoff. Diversion aus ‚Die Dämonen‘, 1940/44. In: Doderer, Heimito von: Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers 1940–1950. München 1964, S. 49–100.

¹⁵ Vor allem, weil sie offenbar über einen längeren Zeitraum entstanden sind. Vgl. dazu Luehrs 1995, S. 249, Anm. 20.

¹⁶ Kai Luehrs nimmt schon bei dem Typoskript eine „Retuschierung antisemitischer Passagen“ an. Vgl. Luehrs 1995, S. 248.

¹⁷ Das Manuskript der „Dämonen der Ostmark“ befindet sich nicht im Nachlass. E. C. Hesson nimmt an, dass es von ihm selbst vernichtet worden ist.

¹⁸ Kai Luehrs setzt die Entstehungszeit des Typoskripts zwischen 1932 und 1940. Vgl. Luehrs 1995, S. 248, Anm. 18 und S. 249, Anm. 20.

¹⁹ Vgl. Luehrs 1995, S. 250–251.

²⁰ „Aide-mémoire“. 2. Brief, Vgl. Sommer 2004, S. 48.

gartigem, Persönlichem, Nicht-Mittelbarem besitzt, auf dem, was ihn unersetzlich macht. Anders hat die Gemeinschaft keine Dauer, sondern artet zur Gemeinheit aus.²¹

Als Dokument der Konzeptänderung wird allgemein dieses in der Spätfassung enthaltene Kapitel angesehen.

Der Satz markiert jene Achse des Buches, die die sogenannte erste Fassung von der zweiten Fassung trennt. An der Ausführung des neuen Konzepts hinderte Doderer vorerst der Krieg, dann schob sich *Die Strudlhofstiege* dazwischen, so erfolgte sie erst in den Jahren 1951–56.

Eine Analyse der „Studien“ disqualifiziert auf alle Fälle eindeutig Doderers These, er hätte bei der Umarbeitung des Romans in den fünfziger Jahren nichts an der ersten Fassung zu ändern brauchen.²²

In Frage steht daher nicht, ob Doderer die Frühfassung überarbeitet hat, sondern wie diese Überarbeitung zu bewerten sei. Das unternimmt Kai Luehrs in seinem strukturellen Vergleich beider Textstufen.²³ Was er in diesem beeindruckenden Aufsatz Doderer vorwirft, ist nicht die Umkonzipierung der Frühfassung sondern die Pragmatik des Vorgangs. Dass jener aus völlig pragmatischer Überlegung heraus, einen vorhandenen Stoff umfunktionierte, anstatt ihn umzudenken. Das Hauptargument ist dabei Doderers Arbeitsweise. Dass er Absätze entweder unverändert ließ oder strich, sie aber fast nie umgeschrieben hat:

Wenige Passagen in Doderers Roman lassen deshalb einen Neuansatz, d.h. die Neuerarbeitung eines Textes erkennen. Doderer übernimmt eine Passage – oder er streicht sie. Dies zeugt von einer das gesamte Typoskript prägenden Eigentümlichkeit: Doderers Fixiertheit auf eine einmal gewählte Form der Darstellung.²⁴

Insgesamt ist Kai Luehrs zufolge die technische Durchführung der „Verwandlung“ wegen der „praktische[n] Entschlossenheit“ des Autors zwar erstaunlich, doch den Versuch selbst hält er für „dreist und fundamental misslungen“.²⁵

Seine Analyse stellt das Moment der Reflexion in Frage, jene (geheiligte) Formel der Forschung, die Brüche und Widersprüche des Romans zu einer sinnvollen Lektüre stilisierte. Diese besitzt hier offenbar auch eine legitimierende Funktion: Den Roman in

²¹ Doderer, Heimito von: *Die Dämonen*. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff. München: Beck 1956, S. 488.

²² Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: „Nachwort des Herausgebers“. In: Doderer: *Commentarii* 1951 bis 1956, S. 576.

²³ Im Gegensatz zu dem größeren Teil der Forschung, die dem Typoskript keine besondere Bedeutung beigemessen hat und sich hauptsächlich auf eine allgemeine Feststellung bzw. Bewertung von Doderers ideologischer Umorientierung beschränkt.

²⁴ Luehrs 1995, S. 256.

²⁵ Luehrs 1995, S. 245.

seiner endgültigen Form als eine authentische Reflexion auf die eigene „Verstrickung“ und Verirrung zu lesen.²⁶

Mit der Aufkündigung der Formel ist aber auch ein entsprechendes Zeugnis für Doderer von Kai Luehrs ausgestellt: Ein „in seiner Problematik große[r] Schriftsteller“²⁷ ist in der Tat „ein vernichtendes Kompliment“ für den Autor der *Dämonen*.

Das Große oder zumindest Eigenartige am Problem scheint mir aber aus seiner Analyse nicht hervorzugehen. Die „Enttarnung eines auch noch in seinen faschismus-analytischen und -kritischen Aspekten grundkonservativen Autors“²⁸ lässt die Rechnung bezüglich der Größe des Unternehmens nicht aufgehen. Alles in allem scheint die Enthüllung von Doderers ideologischen Positionen wieder einmal das Werk zu diskreditieren. Die pauschale Abfertigung als „grundkonservativ“ lässt es nicht zu, einen Unterschied zwischen ästhetischer Praxis und ideologischer Position zu machen.²⁹

Da die gesamte Umarbeitung zum erzähltechnischen Taschenspielertrick abgestempelt wird, den man als skandalösen Opportunismus oder als Symptom bewerten kann – je nach Geschmack³⁰ – und der Doderer eine literarische Anpassung ermöglicht, ohne mit dem faschistischen Gedankengut abgerechnet zu haben, muss die lebenspragmatische Bravour als künstlerischer Verlust verbucht werden: als „Ambiguisierung der Romangeschehnisse“, bzw. als „poetische ‚Befreiung‘“ des Romans von jeder „sinngabenden Funktion“³¹ sowie als „hochgradig stilisierte[s] Durcheinander“ anstelle einer „Transparenz der Form“. So entsteht die für Doderer charakteristische Ornamentik, wie auch seine Fähigkeit zu ambiguisieren, aus reiner Lebenspragmatik: als Spurenverwischung. Der Vorwurf, Doderer benutze Passagen, ohne sie neuzudenken, ist bei all seiner Pointiertheit, auch unfair, da er über den Fall der „Dämonen“ Doderers Arbeitsweise anrühlich macht.

In einem gewichtigen Punkt kann ich jedoch Kai Luehrs durchaus zustimmen, nämlich dass man *Die Dämonen* noch in ihrer „korrigierten“ Form als missglückt ansehen kann, weniger in der Frage nach dem: Was da misslungen ist?

Das als poetische Frage zu formulieren, liegt schon deshalb auf der Hand, weil die antisemitischen „Impulse“ der Frühfassung über poetische Prinzipien zu systematischen ideologischen „Aussagen“ werden. Nicht einzelne Handlungsmotive, sondern ihre Koppelung mit ästhetischen Ordnungsprinzipien machen die Frühfassung zu einem Ten-

²⁶ Vgl. u. a. Schmidt-Dengler, Wendelin: „Aus dem Quellgebiet der *Dämonen* Heimito von Doderers. Anmerkungen zu Tagebuchaufzeichnungen des Autors aus dem Jahre 1951“. In: Literatur und Kritik 80 (1973), S. 599–608.

²⁷ Luehrs 1995, S. 276.

²⁸ Luehrs 1995, S. 276.

²⁹ Es wird so kaum verständlich, dass *Die Dämonen* eine dezidierte Ähnlichkeit mit Werken wie *Das letzte Abenteuer* und *Ein Umweg* haben, die auch Anfang der Dreißiger Jahre entstanden sind; noch weniger seine Berührungspunkte mit der *Stiege*, die aus den *Dämonen* herauswächst.

³⁰ Kai Luehrs legt die Erzählökonomie als letzten Beweggrund nahe, Doderers Fixiertheit auf die Vollendung seiner Werke. Vgl. Luehrs 1995, S. 245f.

³¹ Luehrs 1995, S. 274.

denzroman. Erst indem (politische) Ordnung in ästhetischen Kategorien konzeptualisiert wird, bekommt der Roman seinen ideologischen Charakter.

Es geht dabei um mehr als um die bloße „strukturelle“ Einlösung von antisemitischer Argumentation, wie z. B. den Vorwurf der Identitätslosigkeit, der sich in den Biographien von Levielle und Lasch beispielhaft manifestiert oder die – wahrhaft Weiningersche – Übereinanderblendung von weiblicher und jüdischer Rezeptivität als Gegenentwurf zu einem männlichen Selbstbehauptungsgedanken – wie sie sich auch in der Dicken-Dame-Manie von Schlaggenberg niederschlägt.

Das Erstaunliche an der Frühfassung der *Dämonen* ist nicht die Feststellung von Gruppenunterschieden, sondern dass diese in ein totalisierendes System von Merkmalen eingebettet sind, die eine „soziale“ Unterscheidung zu einer ästhetischen und metaphysischen umfunktionieren.³²

Ein System von Dichotomien

In den *Dämonen* wird eine Fülle von Motiven mit großer Folgerichtigkeit in das Schema zwei sozial gut erkennbarer Gruppen, jene der „Unsrigen“ und jene der Siebenscheins, eingeschrieben. Es sind letztendlich zwei abstrakte poetische Prinzipien, welche die Gruppenzugehörigkeit in der Frühfassung der *Dämonen* bestimmen. Diese Prinzipien, das Nebeneinander und die Einheit, definieren die diskursive Ordnung des Romanuniversums. Wobei das Prinzip des Nebeneinanders gegenüber dem Prinzip der Einheit als ein Mangel an Ordnung konzipiert wird.

Der Bezug des ästhetischen Prinzips zur Identitätsproblematik wird explizit, indem z.B. Geyrenhoff Stangelers Kindheitserlebnis in der Oper folgendermaßen resümiert: Bei dem Gedanken, dass er „ordentlich sauber und geschniegelt“ in der Loge sitzt, während er vor ein paar Stunden noch „verschwitzt, zerrupft und zerzaust“ raufte,

zerbrach ihm, während das Orchester stimmte, die Welt in vollkommen unverständliche Hälften, als welche zusammenzufügen, unter ein und dasselbe romantische Ornament zu bringen, unter einer Haut zu vereinigen, seinem schon damals entwickelten Formgefühle nicht gelang, ja diesem geradezu widerstrebte. Er sagte: „Man hätte – [...] wählen müssen, wohin man eigentlich gehörte, und sich dann irgend einem erwählten Stile ganz

³² Auch in anderer Hinsicht ist Identität nicht gleichbedeutend mit Herkunft. Schlaggenbergs „Verdienst“ ist, laut Geyrenhoff, dass er Camy Schedik „zur fanatischen Jüdin gemacht“ hat, dass er sie „gezwungen“ hat, „sich zu definieren, Farbe zu bekennen, Verkleidung abzulegen, und seien diese noch so anmutig gewesen. Sie haben Camy gezwungen, sozusagen ihre eigene Abkunft einzuholen...“ (Doderer, Heimito von: „Studien“ I, Typoscript, im Nachlass, *Seria nova* 14.238, S. 50.) Geyrenhoff meint, dass Schlaggenberg „ein letztes Wissen von dem typenmäßig bedingten des Menschen“ habe, „der nur in seiner Ungebrochenheit was taugt“ (Doderer: „Studien“ I, S. 50.). Identität ist folglich in erster Linie Authentizität, also schon in dieser Formulierung eine ästhetische Kategorie: nicht Gegebenheit sondern Geformtheit.

und endgültig fügen sollen, unter diese Form gehen, innerhalb dieser Type bleiben und wohnen müssen.“³³

Eine Identität verstanden als Formgefühl definiert Identitätsverlust als Ungeformtheit, metaphorisiert als „Neben-einander!“. Dies beherrscht z. B. die Wohnung der Familie Siebenschein, in der Eulensfelds Terminologie: „mit Durchbrüchen kubistischen Stil's oder wie's schon heißt, zwischen Renaissance-Angstträumen etwelcher Möbeltischler, daneben ham' se wieder ein Bilderrahmen uffgehängt, glatt wie der Sitz im Wattercloset, [...] s'ist ein 'pot au feu“ – wobei Eulensfelds Urteil eindeutig ausfällt: „lieber Unordnung, aber wissen, wo oben und unten ist.“³⁴ So wird auch der Mangel an Hierarchie durch die Zuordnung zu einem ästhetischen Konzept ein Korrelat der Identitätslosigkeit.³⁵

Die „Ungeformtheit“ von Verhältnissen wird als „tutti-frutti“, „Eintopf“, „allerlei Früchtchen“, „Suppe“, „Brei“³⁶ auf jede Art gemischte Gesellschaft übertragen,³⁷ von der sich die „Unsrigen“ – u.a. auch durch das Ritual des Teetrinkens – absetzen:

Der Ofen knisterte. Wie eh und je, in Leiden und Freuden, wie vor Jahr und Tag so auch heute, saß dieses seltsame Paar am Ende beim Tee. Es gab in dem reichlich gerüttelten Leben dieser Beiden vielleicht kaum einen der möglichen Zustände eines durchschnittlichen jungen Menschen, den sie nicht schon durchlaufen hatten, ganz bestimmt aber keinen, in dessen Verlauf sie nicht früher oder später miteinander Tee getrunken hätten. Von hier aus überblickten sie, was eben ihre Welt ausmachte, aus diesen Stunden nahmen sie Sammlung oder Befeuern, und hier konnte die von Anderen mitgefühlte Traurigkeit sich aus den Fesseln der Selbstbeherrschung lösen. Und hier konnten und durften sie auch lachen, wie sonst nie und nirgends.³⁸

³³ Doderer, Heimito von: „Studien“ II., Typoscript, im Nachlass, Seria nova 14.239, S. 503. In der *Strudlhofstiege* ist gerade die Bühne jene Metapher, die für die transzendente Qualität der Identitätsfindung bürgt.

³⁴ Ebd., S. 308.

³⁵ Selbst wenn die konkreten Situationen gestrichen worden sind, bleibt die Metaphorik in der Spätfassung erhalten.

³⁶ Vgl. (Schlaggenberg) „vermißte jedes lebendige Gefühl von dem unheilbaren Gegensatze zwischen seiner eigenen Welt und der Camy's, die Spannung zwischen diesen äußersten Gegenpolen schien erloschen und in sich zusammengestürzt, zu Brei geworden.“ (Doderer: Dämonen, S. 292–293. – Hervorhebung von E. K.)

³⁷ Eine ähnliche Lebensmittelmetapher benutzt Schlaggenberg für René in der Eulenberg-Bande: „Sie paßten da hinein, wie ein... Igel in eine Dessertschüssel“. Vgl. Doderer: „Studien“ I., S. 250.

³⁸ Doderer: „Studien“ I., S. 165f. (Hervorhebung von E. K.)

Auch die Verzerrform für den Namen des Cornel Lasch als „Matsch oder Latsch“³⁹ wird – bzw. würde auch ohne explizite Hinweise auf eine *figura etimologica*⁴⁰ – vor der Folie der Schneeausflüge der „Unsrigen“ als spezifisch „formlos“ geprägt.⁴¹

Ähnlich ist auch das Dicke-Damen-Motiv strukturiert, das für Kai Luehrs als Hauptbelastungsmaterial in der Antisemitismus-Frage dient: „Doderers Absicht ging – hier wie im ganzen Buch – offenbar dahin, den antisemitischen Impuls seines Romans *strukturell*, weniger hingegen im Wortsinne des Textes einzulösen.“⁴²

Was Kai Luehrs dem Roman vorwirft, ist auch hier der andere Roman.

Wenn dicke bzw. dünne Damenkörper „Ideen“ tragen, so deshalb, weil auch sie politisch aufgeladene poetische Ordnungsprinzipien verkörpern. Die bipolare Struktur entspricht hier einer (klassischen) Spaltung (in eine bedrohende aktive und eine begehrte passive). Das ist (sowohl in Schlaggenbergs Biographie als auch) in der Aufbruchsrede kontextuell gesichert, wo Schlaggenberg das Programm der Dicken Damen lanciert. Über den Typ „des reifen, starken Weibes“⁴³ heißt es da:

„[...] ich denke dabei wirklich an eine irgendwie mütterliche, mächtige Frauentype, an die allerweiblichste Frau, an das äußerste Gegenstück aller unserer jungen Damen, an eine – üppige Frau [...]. Wir müssten fähig werden, einen körperlichen Abscheu zu fassen gegen diesen heutigen Mädchentypus, gegen das Harte, ‚Denaturierte‘, Flechsiges und Muskulöse dieser Geschöpfe, gegen die Annäherung an das Männergeschlecht, welcher dieser ganze Typus nachgerade schon unterliegt, bis zu dem Grade, dass in die Liebe ein – beinahe päderastischer Zug kommt.“⁴⁴

Die Annäherung an das Männergeschlecht, die Gleichgeartetheit von Körpern schließt den Unterschied (und die Opposition) aus, enthält also als Diskursregel die Nebeneinander-Ordnung. In Anbetracht der Änderungen ist es immerhin angebracht, zwischen einer faschistischen Ideologie und einer konservativen Kritik der Moderne zu unterscheiden.⁴⁵

Die über ästhetischen „Prinzipien“ konstruierte persönliche Identität ist aber auch als Chiffre für gesellschaftliche Ordnungsentwürfe lesbar. „Brei“ und „Eintopf“ sind

³⁹ Doderer: *Dämonen*, S. 224.

⁴⁰ „Sie verdrehen bereits die Namen in der Richtung ihrer Wünsche“. (Ebd., S. 225.)

⁴¹ Hingegen: „Jener beschwingende Rausch des Schnees“ heißt es bei den Skifahrten der „Unsrigen“. (Ebd., S. 283.)

⁴² Und weiter: „Dies ermöglicht ihm im nachhinein, gerade ein Kapitel, das mit seinem Antisemitismus entstehungsgeschichtlich direkt verbunden ist, in seinen Roman zu übernehmen, ohne das mindeste an seinem Wortbestand zu ändern. [...] Die Fabel, für deren Vervielfältigung und Verschlingung Doderer viel Sorgfalt und Geschick aufwendet, zeigt sich gleich einer gestaltpsychologischen ‚Kippfigur‘, deren Bedeutung sich – je nach dem Blickwinkel, in welchem sie erscheint – jeweils grundlegend verändert.“ (Luehrs 1995, S. 253.)

⁴³ Doderer: *Dämonen*, S. 257.

⁴⁴ Ebd., S. 257.

⁴⁵ Die Spaltung in männlich-sportliche und weiblich-verträumte Frau ist im anderen Roman der Dreißiger Jahre, in: *Ein Mord den jeder begeht* als das Schwesternpaar Marion und Louison Veik „verfabelt“.

Prädikate der Gesellschaft der Nachkriegszeit, mit dem Verlust von Hierarchien und dem Mangel an Gesellschaftsvision als ihre *differentia specifica*. Dieser Gegenwarts-gesellschaft lastet es Doderer in einer Tagebucheintragung aus dieser Zeit an, „das ‚Soziale‘ gepachtet“ und „die Gesellschaft in lauter Einzelne zerschlagen“ zu haben.⁴⁶

Als Projektionsfläche für Gegenentwürfe steht die Einheit: „mittelalterliche Kultur“.

„[...] Der Mensch damals schuf die Welt um sich herum viel mehr selbst als heute, wo er größtenteils wie eine fertige Markenware von einer abgeschliffenen Umgebung geschaffen wird. [...] Die Ichgrenze war nicht so haarscharf gezogen, dass sie den Menschen gänzlich von der Welt abschnitt, so dass nur lauter kümmerliche Einzelne und Privatleute übrig bleiben. Viel leichter konnte dadurch eine so bedeutende und ganz Europa umfassende Kultur wie die mittelalterliche entstehen und sich halten [...]“⁴⁷ – meint Stangeler im Eintopf-Kapitel der Frühfassung.

Um diese Kette von Dichotomien vollends kurzzuschließen, wird die Verbindung zwischen Einheit als Identitätsmodell und als Gesellschaftsverständnis assoziativ hergestellt. Auf Stangelers Apfel-Traum-Bericht: „Ich musste aber ganz und heil bleiben, oder eigentlich ganz – werden, ‚mich kugelig schließen‘, diese Worte dachte ich deutlich im Traum, wollte weiter träumen, wurde aber erweckt...“ folgt die Assoziation: „Stangeler in Reichsapfelgestalt!“⁴⁸

Von dieser mittelalterlichen „Gesellschaftsutopie“ sind auch Identifikationsmodelle wie der Abenteuer-Held inspiriert, und obwohl dieser – um Ulrike Schupps etwas normative Bezeichnung zu gebrauchen – gewiss „überholt“ ist, liegt seine mittelalterliche Provenienz durchaus im „Trend“ der Schlaggenbergschen Aufbruchsbewegung. In diese Krieger-Held Folie wird die Kriegsvergangenheit der „Unsrigen“ als obligater biographischer Moment eingeschrieben und die Anziehungskraft von dergleichen Entwürfen lässt sich noch an den Emblemen – auch durchaus kriegerischer Natur – ablesen, mit denen Gyurkicz, der Identitätslose, sich umgibt: an den Waffen an seiner Zimmerwand. Das Kriegsverhalten trennt die beiden Gruppen ebenso wie die Wörter, mit denen sie es beschreiben. Dieses Erlebnis wird von Stangeler mit dem Spruch „zum Bewusstsein erweckt worden sein“ zusammengefasst, Cornel Lasch hingegen, der Held, aus „dem Stoff“ der Siebenscheinschen „Wünsche gemacht“, ist ein Drückeberger und Kriegsgewinnler.

⁴⁶ Vom April des Jahres 1933 stammt die Eintragung: „Wien ist die Stadt der Privatleute...“, und da *privatus* beraubt bedeutet, sind die Wiener folglich beraubt des „Zusammenhanges mit dem Ganzen und Grossen [...] unseres geschichtlichen Geschehens, für welches sein eigenes Schicksal [...] lediglich ein Beispiel [...] darstellen soll.“ (Doderer: „Journal. Tagebuch eines Schriftstellers“ 1933/34. In: Ders.: *Tagebücher 1920–1939*. Bd. I. 1920–1934. Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Martin Loew-Cadonna und Gerald Sommer. München: Beck 1996, S. 588.)

⁴⁷ Doderer: „Studien“ III., Typoscript, im Nachlass, *Seria nova* 14.240, S. 679. Bemerkungen über das Mittelalter, die man leicht als soziale oder politische Utopie hätte auffassen können, sind in der Spätfassung gestrichen worden, jene hingegen, die nur die persönliche Sphäre berühren, so auch die Kotanner-Story, sind geblieben.

⁴⁸ Doderer: „Studien“ II., S. 452–453.

Der historische Bezugspunkt

Der Krieg nimmt in jeder Hinsicht eine ausgezeichnete Stelle im Selbstverständnis der „Unsrigen“ ein.⁴⁹ Als Negativfolie zu aktuellen Verhältnissen ist er jener Punkt der Vergangenheit, wo Utopien als historisch schlüssig konzipiert werden können.⁵⁰ Der Gegensatz von Kontingenz und Kohärenz ist ein Unterschied des historischen Konzepts: der Nebeneinander-Ordnung eines linearen Zeitablaufs wird das Sinnversprechen einer als Einheit erfassten Zeit gegenübergestellt.

Damit wird Russland ein Schlagwort für die Überwindung der (eigenen) Zeit; der Samowar, der Ofen und der Tee sind utopische Punkte im Raum des Romanfragments, an denen die Figuren sich von ihrer Gegenwart abheben.⁵¹

Eines dürfte mit ziemlicher Gewissheit aus der Analyse der „Studien“ hervorgehen: es ist nicht die Darstellung zeitgeschichtlicher Ereignisse, die den Geschichtsbezug in den Roman „einholt“. Die „indirekte Referenz“ der Fabel, die Zeitlichkeit, wird über abstrahierte Erzählformeln ins Spiel gebracht. Diese Erzählfolien formen die Konstellationen der Gegenwart vor. Die Figuren sind nicht Teilnehmer historischer Abläufe, sondern nehmen Bezug auf historische Folien. Das „Ganze der Zeit“ wird als die Be-

⁴⁹ Ulrike Schupp stellt die strukturierende Rolle dieser Zäsur in den Mittelpunkt ihrer Dissertation. (Schupp 1994)

⁵⁰ Geschichte ist nicht identisch mit Tradition in der Frühfassung, sondern eindeutig eine rechtsradikale Utopie. Entsprechend ist sie in ihren „politischen Aussagen“ in die antiliberalen Diskursen der Zeit eingebettet, die sich gegenüber der liberalen Haltung der Väter-Generation definiert. Zur Kritik des Liberalismus der Jahrhundertwende vgl. Schlaggenbergs Ausbruch: „Die Sünden der Väter! Sie waren unwissend, diese Väter, wie etwa Stangler es heute noch ist. Nur wird er's nicht bleiben [...]. Er hält wirklich die Gegensätze in der Schwebel, haha! Wie sie früher sagten. Nur meine ich, dass man dieses erst hintnach richtig vermag, wer's vorwegnimmt und dabei bleibt, kommt auf den Mist. Erst muß einer diese Gegensätze wahrhaft besitzen, und mit der Peitsche aufreiben aus ihren Ecken – wo unsre Väter sie einen faulen Schlaf tun ließen – dass es ein rechter Zirkus wird... nun genug. [...] soll ich immer auf's neue verstrickt werden in diese andere fremde Welt, von der unsere halbe Stadt hier angefressen ist und bald aufgefressen sein wird? Da zerweicht der Grund des Lebens...“. (Doderer: „Studien“ III., S. 550.) – Schließlich verfällt sogar Geyrenhoff einem radikalen Diskurs: „Mit einem Schlage wusste ich auch, dass ich aus veraltetem Zeug mir heute noch Tugenden baute: da war ich ‚massvoll‘ im Urteil, verwahrte mich gegen ‚Übertreibungen‘ und das Wörtchen ‚objektiv‘ war mir höchstens in jenem Sinne abgemeldet worden, wie später die ‚Securität‘ beim guten Rittmeister: sich solche von Grete Siebenschein sagen zu lassen, ging denn doch zu weit“. (Doderer: „Studien“ III., S. 688.)

⁵¹ Ulrike Schupp interpretiert das Russland-Komplex auf seine psychisch-soziale Funktionalität hin: „Da auch das Rußlandbild und die diesbezügliche Hinwendung zur Vergangenheit nicht real sind, sondern im Kern des Vorstellungskomplexes lediglich auf ein Ungenügen im bestehenden und eine entsprechende Aufbruchsehnsucht verweisen, ist es relativ einfach, für dieses vage, das Ich psychisch nur notdürftig stabilisierende Wunschkonglomerat im Konkreten ein diskursives Vehikel zu finden, in das der Aufbruch und die Sehnsucht eingeschmolzen werden können.“ (Schupp 1994, S. 132.) Die Regeln des Diskurses werden dabei etwas pauschal behandelt.

ziehung der beiden Gruppen zu historischen Zitaten fündig: Wie besetzen *sie* Zeit mit Sinn?⁵²

Geschichte und Identität

In der Frühfassung der *Dämonen* ist die Identität jenes Konzept, über das Geschichte auf ihre sinngebenden Möglichkeiten hin geprüft wird. Sie bedeutet etwas anderes für René Stangler als für Grete Siebenschein. Dies wird im Hexengespräch des *Eintopf*-Kapitels besonders deutlich. Welche kompositorische Relevanz diese Stelle in der Frühfassung hatte, lässt sich daran ablesen, dass sie in der Mitte des als zweiteilig geplanten Romans lag, den ersten Teil abschloss und zwar in Form einer „Großszene“, wo sämtliche Teilnehmer versammelt werden. Das Gespräch über Geschichte kontrapunktiert das Eintopf-Schema nicht allein durch seine deklarierte Ernsthaftigkeit, sondern durch die Trennung der Gesellschaft in zwei Parteien, die es auslöst. Es werden dabei zwei markante Standpunkte vertreten. Das Diskussionsthema „Hexe“ provoziert die Gesprächsteilnehmer zu historischen und methodischen Konfessionen. Dabei wird Vergangenheit entweder der Gegenwart untergeordnet oder aber als utopisches Sinnversprechen bestimmt. Für Grete Siebenschein bedeutet Geschichte – eine fortschreitende Sicherheit, wo Hexenverbrennungen nicht mehr möglich sind.⁵³ Wenn dagegen Stangler meint: „Geschichte ist keineswegs die Kenntnis vom Vergangenen, sondern in Wahrheit: die Wissenschaft von der Zukunft“⁵⁴, hat das in der Frühfassung noch durchaus einen buchstäblich zu nehmenden Sinn.

Die Hexen-Frage impliziert das Problem der zeitlichen Andersartigkeit. Während Stanglers Vorliebe für das Mittelalter zugleich die Transzendierung der eigenen Zeit bedeutet, ist die Gegenposition, vertreten von Grete Siebenschein, durch die Idee einer linearen Progression bestimmt. Dem Prinzip der Einheit wird das Prinzip der Nebeneinanderordnung gegenübergestellt. So werden zwei „Geschichtsphilosophien“ präsentiert, die sich mühelos in das System der Oppositionen einfügen. Oder umgekehrt: alle Dichotomien der Frühfassung werden in die Metafrage über die Geschichte⁵⁵ integriert.

⁵² Wenn Ulrike Schupp die Figuren des Romans als „Grenzgänger“ bezeichnet, die „zwischen der rückblickenden Überhöhung einer [...] überholten Vergangenheit und einer hoffnungsvoll antizipierten Zukunft“ stehen, wobei die Zukunft „als Ausweg aus eben dieser als unerträglich empfundenen Gegenwart imaginiert wird“, so beschreibt sie das psychische Muster dieses Geschichtsbezugs. (Schupp 1994, S. 11.)

⁵³ „[...] die ganze Sekurität des heutigen Daseins der Menschen! Darin kann sich doch keine frühere Zeit mit der unseren vergleichen!“ (Doderer: *Dämonen*, S. 452.)

⁵⁴ Ebd., S. 445.

⁵⁵ Kai Luehrs Vorwurf, dass das „Ziel eines angemessenen Geschichtsverständnisses“ für Doderer nicht „von einem reflektierenden Umgang mit der Geschichte“ abhängt, setzt offenbar ein anderes Verständnis von Geschichte voraus, als Doderer selbst. (Luehrs 1995, S. 272.)

Stangler als Mittelpunkt

Auf der Handlungsebene sind diese unterschiedlichen Aspekte von Geschichte in der Figur von Stangler vereint.⁵⁶ Die Beziehung von Identität und Geschichte wird in seiner Lebensproblematik schlüssig. Sein Widerstreben gegenüber bürgerlichen Verhältnissen wird als Verbohrtheit in sein Fach – nämlich Mittelalter – kodiert. Mediavistik ist in seinem Fall nicht Beruf, sondern Grundlage für eine Lebenshaltung. Es ist die Art seines beruflichen Selbstverständnisses, die sich u. a. auch in seiner Abwehr gegen den bürgerlichen Beruf, markiert als „Professor mit Braut“, niederschlägt, die ihn von dem als Epigonen gezeichneten Neuberg unterscheidet: Stangler ist ein Inspirierter.⁵⁷ Gerade die Tatsache seiner höchstpersönlichen historischen Involviertheit erklärt seine Stellung in der Frühfassung. Denn anhand der „Studien“ lässt sich ermitteln, dass René Stangler als zentrale Gestalt des Romans „konzipiert“ war.

Stanglers Berufswahl wird in der Frühfassung umständlich motiviert:

Vielleicht lebte Stangler in diesen Jahren wie ein Schiffbrüchiger, auf dem schwankenden Floß eines noch wenig entwickelten Bewusstseins über der unfasslichen Tiefe eines alten Blutes treibend, das in ihm rann und bald Schwaches und Faules und den Bodensatz vieler gelebter Leben an die Oberfläche spie, alles verdunkelnd und trübend, bald wieder fördernde Kräfte gebär, die wie aus tiefster Zeitenferne zu kommen schienen [...].⁵⁸

Gerade diese persönliche Betroffenheit unterscheidet ihn von Neuberg:

[...] hier war auch der Punkt, von wo aus sein ‚akademisches‘ Studium dann und wann fast etwas wie einen Sinn bekommen konnte. Vielleicht hat sich in ihm damals nicht selten die klare Absicht erhoben – Geschichte zu schreiben, und nicht eben in Form kleiner Aufsätze für Zeitungen, mit denen er dann und wann ein spärliches Taschengeld sich verschaffte. Aber mit dieser Vorstellung verband sich für Stangler etwas, was man auf der Universität scheinbar überhaupt nicht kannte und lehrte [...] freilich, wenn vergangene Zeiten sich an Dichtigkeit und Wirklichkeit bis an die Gegenwart heranleben – da liess er's gelten. Wo nicht, wurde gleich alles sinnlos, Papier, Tod und Traurigkeit.⁵⁹

⁵⁶ Diese Idee hat Doderer in der Spätfassung offenbar aufgegeben.

⁵⁷ Vgl. „Ja es gab zwei Sprachen in Stanglers Mund: die eine verdiente kaum diesen Namen, sie war kein Ausdruck und keine Mitteilung, sie war nur ein recht krampfes Mittel, um einen gerade jetzt erwünschten Eindruck beim Hörer zu erzeugen. Anders aber, wenn er für sich nichts wollte, sondern nur die Sache, über welche auszusagen war [...]“ (Doderer: *Dämonen*, S. 448), und: „Jetzt muß man sich den René Stangler ansehen. Er war aus der embryonalen Form sozusagen in die aufgeschlossene, rein empfangende übergegangen.“ (Ebd., S. 254.)

⁵⁸ Doderer: „Studien“ I., S. 209.

⁵⁹ Doderer: „Studien“ III., S. 209–210; vgl. auch Doderer: *Dämonen*, S. 82, bzw. S. 108–110, S. 204–206.

Erst in der Spätfassung hat Doderer Geschichte als Thema „marginalisiert“ und Stangeler als Hexenreferenten in einen bürgerlichen Beruf hineinwachsen lassen.⁶⁰

Poetik der Historiographie

Allem Anschein nach war ursprünglich auch das historiographische Dilemma nicht an Geyrenhoff, sondern an Stangeler delegiert. Dieser ist als Chronist schon in der Studienfassung eingeführt, doch „deckt“ er den gesamten historiographischen Komplex erst in der Spätfassung (im „Konkurrenzverhältnis“ zur Kapsreiter) „ab“. Auch das spricht dafür, dass Doderer dieses Thema graduell ausgelagert hat. Die „Poetik der Historiographie“ ist in der Frühfassung, wie alle anderen Facetten von Geschichte, noch Stangeler Terrain: Wie erzählt man ein Kriegserlebnis? Seine einschlägigen Ausführungen sind um die Diskrepanz zwischen Tatsachen und Erlebnis zentriert: „Ich war bei dem ganzen Krieg nur dabei gewesen, sonst nichts. Er bildet keinen Teil meines Schicksals, keinen Aufbaustein meines Lebens, kein Stück von dessen Linie [...]“.⁶¹

Das Kriegserlebnis wird also keineswegs über eine detailreiche Schilderung greifbar, denn statt den Tatsachen war das „Wesentlichste dieser Attacke [...] ein kleines Brunnenhäuschen“, an dem er vorbeigallopiert:

[...] ich fühlte mit durchschlagender Deutlichkeit den kleinen, dunklen, kühlen geschützten Raum da drinnen (wir waren im Hochsommer), und einen Augenblick lang sah ich dann, im Darüberreiten, einen winzig hellen Blitz von dem bisschen Wasser, das da in dem Gräbchen sickerte oder floß, und ich empfand dieses Wasserblinken als namenlos schön. Beides war schön und gut: das schützende Dächlein, um welches herum in der Feuchte üppiger das Grün emporwuchs, und das friedliche, winzige Bächlein. Beides war schön und gut. Und noch etwas war ebenso schön und vortrefflich: unser Reiten und Vorbeistürmen, und dass wir sozusagen von diesem anderen Schönen gar keinen... Gebrauch machten, ja, ich kann es nicht anders sagen.⁶²

⁶⁰ Kai Luehrs Kommentar über Stangeler „unengagiert aufgenommenes Studium der Historie“ scheint mir daher die Sache nur grob zu treffen, sowie auch die Schlussfolgerung, dass er seine „Opposition gegenüber dem späteren Träger einer emphatisch aufgeladenen Bildungsidee“ (Luehrs 1995, S. 271), nämlich Leonhard Kababsa, behauptet. Wenn statt Stangeler Kababsa in die Mitte tritt, so wird in seiner Gestalt nicht die Bildungsidee, sondern die Überbrückungsidee als zentraler Gedanke präsentiert (statt dem „Inspirierten“ der Sprachlernende, einer der seine Liebesbeziehung über große Unterschiede hinweg aufrechterhält usw.). Über die Dichotomien des Romanfragments werden „Brücken“ gebaut. Die andere Gegengestalt zu Stangeler ist Dwight: auch ein Überbrücker, wie noch zu sehen sein wird. Sowohl Schlaggenberg wie auch Stangeler sind Träger eines Kontinuitäts- und Bildungsgedankens, allerdings von einer Art, wie sie Doderer in der Spätfassung aufgibt. Oppositionsfigur von Stangeler ist aber nicht nur Kababsa, sondern auch Dwight. Nur wird die Opposition nicht über die Handlung sondern motivisch hergestellt.

⁶¹ Doderer: „Studien“ I., S. 244. Das Erzählen einer Reiterattacke im Gespräch zwischen Stangeler-Schlaggenberg ist in der Spätfassung gekürzt worden.

⁶² Ebd., S. 245.

Das Erlebnis wird als „Attacke“ bzw. „Brunnenhäusle“ „abrufbar“ – und noch in der Pragmatik der Informationsspeicherung ist die Vorliebe für Einheit zu erkennen, und wenn es nur die Einheit eines Wortes ist! Im Zentrum des poetischen Gedankenganges steht auch in diesem Fall die Identitätsfrage: Was bildet einen Teil seines Schicksals?

In diesem Beispiel für „ein ruppiges Grunderlebnis“⁶³, werden Regeln einer wohlgeformten Erzählung als die Kriterien des „schicksalhaften“, also paradigmatischen Lebens greifbar. Die Dichotomie: Tatsachen versus Erlebnis fügen sich nahtlos in das Dichotomie-Inventar der Frühfassung ein.

Metaphorik des Ganzen

Die Zuordnung eines Erlebnisses zu einem poetischen Prinzip findet sich öfters in Werken von Doderer. Poetische und substantielle Fragen sind dabei nicht voneinander zu trennen. Die „Ordnung der Dinge“ wird als ästhetische Ordnung konzipiert, entlang bewährter Kunstformen – hauptsächlich Erzählgenres aber auch musikalischer Gattungen.⁶⁴

Gattungen dienen als Metaphern für aktuelle Konstellationen. Sie sind jene totalisierenden Formeln, auf die die psychologisierende Erzählweise des Romans Bezug nimmt.

Eine solche Textmetapher ist auch des Sektionsrats Geyrenhoffs berühmte Formel von „dem Faden“, den man nur „an einer beliebigen Stelle aus dem Geweb’ des Lebens zu ziehen“ habe.⁶⁵

Das „Leben in seiner Gesamtheit“ wird in der Frühfassung aber in erster Linie als Symphonie metaphorisiert. Stangler erklärt Quapp gegenüber das Prinzip der großen symphonischen Werke als

die hereinsummende Tiefe des Lebens in seiner Gesamtheit, durch welches erst eine vereinzelt thematische Erscheinung, die sich zunächst allein allzu weit vorgewagt hat, hintennach ihre Berechtigung erhält und ihren rechten Bezug: indem sie das ganze Orchester erobert und die breitesten Tonmassen von ihr aus die Richtung nehmen... wie

⁶³ Ebd., S. 245.

⁶⁴ Dies geschieht auch in anderen Werken von Doderer. Edita und Mimi Pastré in der *Strudlhofstiege* führen „Tabakregie“ bzw. spielen einen Detektivroman. Das tut auch Conrad Castiletz im *Ein Mord den jeder begeht*, und auch Ruy de Fanez betritt das Terrain einer *âventiure*-Geschichte im *Letzten Abenteuer*, ohne eine *âventiure*-Handlung tatsächlich auszuführen. In der *Strudlhofstiege* gibt es sogar mehrere Erzählwelten, welche im Roman-Raum, vor allem in dessen Mittelpunkt auf der Strudlhofstiege gelegentlich zueinander in Beziehung treten.

⁶⁵ Doderer: *Dämonen*, S. 16. Im Gegensatz zu Kai Luehrs, nach dessen Meinung sich „im poetischen Prinzip des Erzählfadens“ ein „innerweltliche[s] und innergesellschaftliche[s] Grundvertrauen“ ausspricht, denke ich, dass Doderer hier auch nur ein Prinzip wiederfindet, das er selbst setzt, und das ist in meinen Augen keine psychologische sondern eine poetische Eigentümlichkeit. (Luehrs 1995, S. 269.)

das Schicksal des Einzelnen Geistes gegenüber dem ganzen harten Hintergrunde des Lebens [...] erst ist es nur ein Monolog, ein Solo [...].⁶⁶

Diese Ausführungen Stangeler sind aber im Kontext der Frühfassung lediglich zur musikalischen Überhöhungen von politischen Einsichten bestimmt, wie sie der Sektionsrat Geyrenhoff gewinnt: „[...] dass ich keineswegs in einen Kreis von Sonderlingen oder Hinterwäldlern oder sonst in eine abseitige Gesellschaft hineingeraten war, sondern dass in unserer Stadt überall die ungefähr gleiche Beschaffenheit und Mischung von Menschen herrschte [...]“.⁶⁷

Symphonien sind dabei lediglich jene metaphorische Hebel, mittels derer partikuläre Interessen ein gesamtheitliches Image gewinnen. Dies wird explizit, wenn Stangeler meint, „dass es ein solches ‚Tutti‘ dem Wesen nach nicht nur in jener Gattung gebe, die man gerade mit ‚Konzert‘ bezeichnet“.⁶⁸

Spätfassung – die eigentlichen Chronisten

Statt historiographischer Poetik und Werk-Metaphern bringt die Spätfassung ihre „Welt“ in Form von expliziten Schreibanweisungen hervor. Allerdings ist es hier nicht *eine* Schreibweise, sondern es sind sofort mehrere: die Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff von den Ereignissen des Jahres 1926–27, die im Laufe der Ereignisse immer mehr in ein kollektives Tagebuch übergeht, das Geyrenhoff nur mehr redigiert und ergänzt, stellenweise zensiert, bis er endgültig die Übersicht über die Ereignisse verliert; das Nachtbuch der Kaps, die Chronique Scandaleuse des Schlaggenbergs und die Memoiren des Ruodlib von Vlantsch, das sogenannte Hexenmanuskript.⁶⁹

Eine zentrale Gattung wie das Problem „Biographie“ in der *Strudlhofstiege* gibt es hier nicht, und es ist deshalb durchwegs fraglich, ob in den *Dämonen* überhaupt eine Poetik der Geschichtsschreibung angelegt ist.

In der Sekundärliteratur wird allgemein eine Art Konkurrenzverhältnis der Erzähler festgehalten. Demzufolge gilt es auch hier zu entscheiden, wer der „eigentliche Geschichtsschreiber“ sei: Geyrenhoff oder die Kapsreiter? Die (eingeschränkte) Gegenüberstellung ist gleichsam autorisiert, da sie, wie auch Doderers Vorliebe für die Kaps, aus den Tagebüchern bekannt sind⁷⁰, und gibt in der Folge zu den unterschiedlichsten

⁶⁶ Doderer: „Studien“ III., S. 621.

⁶⁷ Ebd., S. 687.

⁶⁸ Ebd., S. 620. (Hervorhebung von E. K.) Ähnlich wird die Übertragung vom Einzelnen auf das Ganze auch ohne symphonische Prinzipien vollzogen: „jetzt wandte ich mich sozusagen erstaunt um und sah ein schon recht ausgedehntes Fahrwasser hinter uns, in welches ich mit dieser ganzen Gesellschaft hineingeraten war...“ meint z.B. Geyrenhoff. (Ebd., S. 686.)

⁶⁹ In der ersten Fassung gab es sogar einen historischen Artikel über Luther und das Romanschreiben des Kajetan von Schlaggenberg.

⁷⁰ Vgl. „sie ist der eigentliche Chronist, nicht G-ff.“ (28. Januar 1955. Vgl. Doderer: *Commentarii* 1951 bis 1956, S. 393.)

Bewertungen Anlass. An der Kaps verdeutliche „Doderer einen Teil seines mimetischen Konzepts, das bei der Erstellung der ‚Dämonen‘ zur Anwendung kommt“⁷¹.

Um zu diesem Schluss zu kommen, bedarf es freilich nicht viel mehr, als die *Commentarii* zur Zeit der Entstehung des Romans genau zu lesen. Dort heißt es unter anderem: „Die Träume der Kapsreiter können das ganze Buch spiegeln wie Wasser.“⁷² „Die Träume der Frau Kapsreiter [...] bilden mit R II den Nabel des Werks.“⁷³ „Alles muß letzten Endes ein ‚Nachtbuch der Kaps‘ werden: dieses bildet den eigentlichen Roman.“⁷⁴ „Das N der Kaps. Hier, im Sumpf, ist die meiste Realität“⁷⁵ auch: „die eigentliche Realität“⁷⁶.

Als poetische Fortsetzung der Dodererschen Beschreibung von der „lokale/n/ Götting“⁷⁷, auch: „Urmutter“⁷⁸, sieht man sie „wie über einen Hexenkessel gebeugt“ usw.⁷⁹ Der Unterschied der Erzählformen – falls anderswo diagnostiziert –, wird als „die Spannung zwischen chronistischer und Romanform“ bezeichnet.⁸⁰ Diese sei ein Widerspruch „der Erzählprinzipien – in diesem Fall: Ich-Erzählung – Tagebuch, Er-Erzählung – Chronik – in deren Zeichen so das ganze Werk steht“.⁸¹ Margarete Hauer hat wahrscheinlich hauptsächlich diese alternierenden Schreibformen vor Augen, wenn sie *Die Dämonen* für Doderers „persönliche Auseinandersetzung mit der ‚Krise des Romans‘ hält“.⁸²

Doch kommen im Roman auch andere historiographische „Textsorten“ vor. Sie bilden nicht einfach eine Dichotomie, sondern ein Netz unterschiedlicher Schreibkonzepte. Nicht nur das visionäre Traumbuch der Kapsreiter konterkariert die Chronik Geyrenhoffs, das Werk eines „rückwärtsgewandten Propheten“, sondern auch das fiktive „Hexenmanuskript“⁸³ sowie Schlaggenbergs *Chronique Scandaleuse*.⁸⁴

⁷¹ Kastner, Siegmund: Thomismus und Roman. Studien zu Heimito von Doderers Roman *Die Dämonen* in Zusammenschau mit den „Commentarii“ von 1951–1956. Phil. Diss., Wien 1977, S. 102.

⁷² 2. Oktober 1953. Vgl. Doderer: *Commentarii* 1951 bis 1956, S. 244.

⁷³ 6. Oktober 1953. Vgl. Doderer: *Commentarii* 1951 bis 1956, S. 244.

⁷⁴ 21. Dezember 1953. Vgl. Doderer: *Commentarii* 1951 bis 1956, S. 260.

⁷⁵ 16. Januar 1955. Doderer: *Commentarii* 1951 bis 1956, S. 390.

⁷⁶ 19. April 1955. Doderer: *Commentarii* 1951 bis 1956, S. 411.

⁷⁷ 26. Mai 1955. Doderer: *Commentarii* 1951 bis 1956, S. 423.

⁷⁸ 5. Februar 1955. Doderer: *Commentarii* 1951 bis 1956, S. 395.

⁷⁹ „bent over a cauldron“; vgl. Norris, Yvonne Margaret: The function of Space in Heimito von Doderers novel *Die Dämonen*. Phil. Diss., Ort 1981.

⁸⁰ Hauer, Margarete: Studien zum Aufbau von Heimito von Doderers Roman *Die Dämonen*. Phil. Diss., Wien 1975, S. 44.

⁸¹ Ebd., S. 49.

⁸² Ebd., S. 274.

⁸³ Das Hexenmanuskript gehört zur Gattung der Memoiren und ist in seinen Entstehungsständen vergleichbar mit der Chronik des Sektionsrates: auch hier beginnen die Aufzeichnungen während des Vorgangs, nur sind sie nicht kollektiv und haben auch nicht die Ambition, etwas anderes als Persönliches zu berichten.

⁸⁴ Die *Chronique* ist nicht nur dem Namen nach eine ‚Entstellung‘ der Chronik, sondern stellt als gewichtklassenmäßiges Substrat eine Serie skandalöser „Liebesgeschichten“, eine völlig andere Struktur, dar: statt der linearen Erzählung eine „massenweise“ Klassifizierung. Statt



Doderer verwendet schon beim zentralen Schreibvorgang eine Form, die gerade für die Einheitsstiftung denkbar ungeeignet ist, nämlich das kollektive Tagebuch, wo – selbst bei der individuellen Variante –, so Doderer in seiner Dissertation, noch die „Widersprüche die Regel sind“.⁸⁵ Ja, die Chronik selbst parodiert den Chronistenstil, indem sie ihn maßlos überspielt und statt dem Erzählten ihre Übermitteltheit in den Vordergrund rückt. Der Chronist in einer Art Parodie auf den allwissenden Erzähler wird in *Die Dämonen* als Spion und Tratschhinterbringer apostrophiert. Nach einer pompösen Chronistengeste versinkt er vor lauter Betroffenheit vom hohen „Gefechtstand eines Artilleriebeobachters“⁸⁶ aus im Unverständnis der Ereignisse. Sein Versagen imitiert eher eine Dementierung des Erzählens (als Zentrum des Romans), als dass es dies wirklich ausführen würde.

Statt einer geschlossenen Erzählwelt sind es nun gleich mehrere. Doch interessanter als ihre Zahl erscheint die Tatsache, dass sie als „geschriebene“ „Welten“ auftreten, ihre Schreibprinzipien nicht verbergen, sondern hervorkehren, der Chronist durch die Ouvertüre, Schlaggenberg durch sein Klassifikationssystem, die Erinnerungen des Roudlieb von Vlantsch durch ihre spätmittelhochdeutsche Sprache.

Zugleich lassen sich diese Schreibformen paarweise ordnen. Die beiden „Historiographen“ der *Dämonen* konfrontieren zwei Perspektiven eines mythischen „Stadtkörpers“ miteinander: von unten aus dem Alsergrund die der Kapsreiter, die andere von oben mit Blick auf eine „romanische/.// Kirche, die mit ihren breiten Türmen zwei Torpfeiler vor die wolkengebauchte Himmelsweite stellt“.⁸⁷ Das Hexenmanuskript und die Chronique hingegen zeigen unterschiedliche Organisationsformen der Pornographie.

Spätfassung – eine Zusammenfassung

Da die Utopie der Frühfassung über die zugeordneten politischen Diskurse disqualifiziert wurde, fragt es sich vor allem, *wie* in der Spätfassung die Formel „Gesamtheit der Zeit“ eingelöst wird.

Die bipolare Struktur der Erstfassung wird hier durch das Modell des Überbrückens überlagert.⁸⁸ Statt Identitätserzählungen übernehmen „Zeichen“ wie Drachen (und andere Mythisierungen), ihre Aufgabe, Zeitereignisse in totalisierende Sinnzusammenhänge

der Sinneinheit einer Geschichte die Serienhaftigkeit purer Pornographie.

⁸⁵ Doderer, Heimito von: Zur bürgerlichen Geschichtsschreibung in Wien während des 15. Jahrhunderts. Dissertation, eingereicht in Wien 1925, im Nachlass, S. 131.

⁸⁶ Doderer: *Dämonen*, S. 21.

⁸⁷ Ebd., S. 8.

⁸⁸ Auf der Ebene der Handlungselemente überlagert das Paar Kababsa-Mary K. das Paar Stangler-Grete – auch im buchstäblichen Sinn, sie wohnen ja über ihnen. (Vgl. auch Sommer 1994.) Das Paar Drobila-Dwight ist eindeutig als ein Überbrückungsthema eingeführt und korrespondiert auch mit der Stangler-Siebenschlein- sowie der Professor mit Braut- (also: Lebenstüchtigkeit-)Problematik. Gerade diese Überbrückungsmotivik hat zur Folge, dass es zum Schluss zu jener nur als „Platzregen der Banalitäten“ bekannten Reihe von Hochzeiten kommt.

einzuschreiben. Auch die Mythisierung des Raumes (die fortschreitende Einschreibung von linearen Narrationsmustern auf räumliche Netzwerke) ist ein wichtiges neues Strukturmerkmal der zweiten Fassung.

Wien als Universum der Handlung wird erst bei der Umarbeitung in den Roman integriert. Dabei kann man von einer kontinuierlichen Verschiebung des Konzepts ausgehen, da die Aussicht auf die Stadt erst in der Ouvertüre (entstanden im Jahre 1934) zum Ausgangspunkt des Romans gemacht wird. Die Ouvertüre beschränkt sich dabei darauf, Wien als den Mittelpunkt des Romanuniversums aufzuzeichnen. Die Stadt ist ein Raum-Ganzes, das „über das lächerliche Gefäß eines einzelnen Lebens“ hinausweist:

Mir aber erhebt sich, hinter dem Horizonte eines engen Lebens [...] eine Menschenhand von Turm- oder Bergesgröße vor dem Blau, über den Zwergtürmchen der Kirche und dem Geschächtel und Spielzeug der Häuser und Gärten: und erst sie ist's, die über das lächerliche Gefäß eines einzelnen Lebens und über all diese Hülsen und Gefäße mich hinausweist mit einem gereckten Zeiger, dessen Ausgestrecktsein wie ein Schuss ist und wie ein Kanonenschlag durch alle meine Kammer rollt.⁸⁹

Mythisierende Verdichtungen des Ortes wie z. B. das Haus „Zum blauen Einhorn“ oder der Alsergrund und die Liechtensteinstraße werden erst in der Spätfassung eingesetzt, wobei der Ort meistens mit „organischen“ Metaphern der Zeit wie der „Grundsumpf“ oder „Grundmorast der Zeiten“ versehen ist.⁹⁰ An die Stelle von zweipoligen Ordnungsentwürfen tritt jetzt ein einziger: das Netzwerk der Stadt. Sie dient als eine Art mnemotechnischer Apparat, wo Wege, die Kreuzungen von Wegen, wie auch Orte und deren Eigenschaften die Bedeutung von Handlungen und Gespräche vorstrukturieren.⁹¹ Geschichte entsteht verblüffender Weise aus dem Bedeutungsnetz der „Orte“ in der Stadt.

⁸⁹ Doderer: *Dämonen*, S. 21.

⁹⁰ Ebd., S. 537, S. 896.

⁹¹ Auch in der ersten Fassung werden narrative Elemente in räumliche Strukturen eingeordnet, doch sind diese Räume ebenso zweipolig strukturiert, wie alle anderen Dimensionen im Romanfragment. Als es z.B. auf dem Gründungsfest um die „Möglichkeit oder Unmöglichkeit von ‚reiner‘ Freundschaft zwischen Mann und Weib“ geht, wird Stangler durch die „lebhafteste Erörterung“ angezogen: „mit feinen Ohren, die ihm bei solchen Anlässen immer eigneten, erfaßte er rasch, daß man dort in der anderen Ecke irgend eine trüb-problematische Suppe rührte, und schon verließ er seinen Platz neben dem Samowar und kam zu uns herüber.“ (Ebd., S. 247 – Hervorhebung von E. K.) Samowar und Tee sind die Attribute des Gründungsfestes. Stangler nimmt neben dem Samowar nur seinen „rechtmäßigen“ Platz ein. Entsprechend dem Mischungsprinzip gibt es aber auch hier Gespräche anderer Art, bezeichnenderweise wird die „trüb-problematische Suppe“ von dem nicht zusammenpassenden Paar Quapp-Gyurkicz gerührt.

Ildikó Hidas

MASSE UND MACHT IN DER *BLENDUNG* ELIAS CANETTIS NIETZSCHE-REZEPTION

Einleitung

Zwei Veröffentlichungen von Canettis erstem Roman *Die Blendung* waren in Deutschland fast ohne Widerhall. Dass 1963 für die dritte Ausgabe die Situation und die Zeitumstände günstiger als früher gewesen wären, trifft generell so nicht zu. Canettis dicker Essayband *Masse und Macht*, der 1960 erschienen ist, trug jedoch zum Erfolg des Erstlingwerkes erheblich bei, nicht zuletzt, weil in der *Blendung* Phänomene der Masse und der Macht thematisiert werden. In der frühen Entwicklungsphase seiner langen schriftstellerischen Laufbahn gestaltet der Dichter auf der Ebene der Fiktion Erlebnisse und Gefühle, die später in essayistischer Form in *Masse und Macht* erscheinen. Die *Blendung* zeigt eine groteske Welt mit ihren Bewohnern. Der Leser, der sich amüsieren will, erschrickt und fragt sich, ob diese Machtansprüche, ob diese Erscheinungen der Masse unser Leben wirklich manipulieren.

Obwohl der Schriftsteller bei seinen Recherchen im Zusammenhang mit Masse und Macht „ganz von vorn anfangen und alles frisch sehen und bedenken wollte“¹, konnte er der diesbezüglichen sozio-psychologischen und kulturhistorischen Literatur nicht ausweichen. Wie hätte er das auch tun können? Canetti gehörte eben zu jener gesellschaftlichen Schicht der kulturellen Elite, in der man schon als Kind die Aura spürte, die von den Diskursen der Zeit durchtränkt war. Er beschäftigte sich Jahrzehntlang mit Phänomenen der Masse und der Macht. Obwohl Nietzsches Werke in der Bibliographie von *Masse und Macht* nicht erwähnt werden, können Parallelen zwischen den Werken des Philosophen und denen des Schriftstellers gezogen werden. Wie Mariapia D'Angelo feststellt, lassen sich in Canettis Nachlass Hinweise darauf finden, „dass die Auseinandersetzung mit Nietzsche schon in den entscheidenden ersten Jahren seines Werdegangs als Dichter beginnt.“²

Gerald Stieg wirft in seiner Studie ein Problem im Zusammenhang mit Nietzsche und Canetti auf, das er jedoch nur als Aufgabe für eine weitere Forschung vorschlägt, nämlich zu zeigen, „wie sehr *Masse und Macht* ein Buch gegen den *Willen zur Macht* ist.“³ Diesem Vorschlag werde ich zum Teil folgen, indem ich das Erscheinen von Masse und Macht in der *Blendung* untersuche. Unzählige Motive von *Masse und Macht* sind schon im

¹ Canetti, Elias: Aufzeichnungen für Marie Louise. Aus dem Nachlass herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Jeremy Adler. München: Hanser 2005, S.91.

² D'Angelo, Mariapia: Elias Canetti. Sein dichterisches Selbstverständnis in Konfrontation zu Friedrich Nietzsche. München: Herbert Utz Verlag 2003, S. 77.

³ Ebd., S. 345.

Frühwerk von Canetti präsent. *Die Blendung* enthält im Keim die wichtigsten Gedanken des dreißig Jahre später entstandenen Essaybandes. In einer der ersten zum Gesamtwerk Canettis entstandenen Arbeiten lenkt auch Dagmar Barnouw⁴ die Aufmerksamkeit darauf, dass *Masse und Macht* für das Verständnis des Canettischen Werks nicht zu unterschätzen sei. Wie auch die Probleme der Sprache, so beschäftigten Canetti die Fragen der Masse und der Macht lebenslang und in den Rahmen dieses Diskurses fügte sich der Name Nietzsche – gewollt oder ungewollt – unbedingt ein.

Canetti selbst will allerdings von einer möglichen Einflussnahme Nietzsches auf sein Werk nichts wissen⁵ und misst sich und seine Zeitgenossen an deren Nietzsche-Rezeption:

Alle, die Nietzsche befruchtet hat: sehr Große, wie Musil, und alle, die er unberührt ließ: Kafka.

Auf diese Trennung kommt es mir an:

Hier war Nietzsche.

Hier war Nietzsche nicht.⁶

Obwohl Canetti sein ganzes Leben lang Nietzsche zu seinen Feinden zählte, kann nicht eindeutig behauptet werden, dass ihn die Gedankenwelt des Philosophen „unberührt ließ“. Diese Hypothese wird auch von Gerald Stieg unterstützt, der in seiner Studie ebenfalls die Frage aufwirft, „ob nicht Nietzsche in einer ganz bestimmten Sache doch auch bei Canetti ‚da‘ war“⁷. Diesen Gedanken unterstützt eine Bemerkung von Ritchie Robertson⁸, der eine Affinität Canettis zum Philosophen in seinem ‚mode of interpretation‘ sieht: „die große ‚Kraft‘ von *Masse und Macht* bestehe nämlich darin, dass hinter scheinbar ungefährlichen oder wohlwollenden Aktivitäten der ‚Wille zur Macht‘ entlarvt wird.“ Eben diese scheinbar ungefährlichen und wohlwollenden Aktivitäten, hinter denen ein Machtanspruch steckt, werden auch vom jungen Canetti in der *Blendung* entlarvt. In diesem Sinne ist *Die Blendung* auch ein Buch gegen den *Willen zur Macht*.

⁴ Barnouw, Dagmar: Elias Canetti. Stuttgart: Metzler 1979.

⁵ „Nietzsche wird niemals in den bibliographischen Hinweisen in Canettis Hauptwerk noch in seinen Essays angeführt, obwohl Canetti sich ständig mit den Philosophen in den Jahren der Niederschrift von *Masse und Macht* auseinandergesetzt hat.“ D’Angelo 2003, S.166.

⁶ Canetti, Elias: Das Geheimherz der Uhr. München: Carl Hanser Verlag 1987, S. 181.

⁷ Stieg, Gerald: Canetti und Nietzsche. In: Gelber, Mark H. / Horch, Hans Otto / Scheichl, Sigurd Paul (Hg.): Von Franzos zu Canetti. Jüdische Autoren aus Österreich. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996, S. 345.

⁸ Vgl.: Between Freud and Nietzsche. Canetti’s Crowds and Power. In: Timms, Edward / Robertson, Ritchie (Hg.): Psychoanalysis in its Cultural Context. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 1992, S. 114–115.

2. Der Wille zur Macht. Nietzsches und Canettis Beitrag zum Macht-Diskurs

Wie Mariapia D'Angelo in ihrem Beitrag feststellt, führten sowohl Nietzsche als auch Canetti alle Lebensprozesse auf menschliches Machtstreben zurück.⁹ Die italienische Verfasserin zählt in ihrer Arbeit alle möglichen Aspekte der Auseinandersetzung Elias Canettis mit Nietzsches Macht-Theorie auf, und beweist, dass sich Canetti mit Nietzsches Werk mehrfach auseinandergesetzt hat. In seinen Aufzeichnungen beschreibt Canetti Nietzsche tatsächlich als Feind und bezeichnet ihn als dumm, roh und zu selbstständigem Denken unfähig.¹⁰

Nietzsche habe ich nur als Feind auf mich einwirken lassen. Ich kenne ihn nur aus dem „Willen zur Macht“, den es als Buch von ihm gar nicht wirklich gibt¹¹, und da hat er mich mit solchem Abscheu erfüllt, dass ich nicht dazu imstande war, seine früheren, „ruhigeren“ Werke zu lesen.¹²

Der ewige Gegner Canettis hat jedoch den Gedanken des *Willens zur Macht* nicht erst in den letzten Aufzeichnungen entfaltet. Zum ersten Mal wird die Idee in *Also sprach Zarathustra* vorgestellt und kehrt dann in den späteren Werken des Philosophen immer wieder zurück. Das dionysische¹³ Bejahren der ewigen Kreisläufe von Leben und Tod – behauptet der Philosoph – hält unser ganzes Leben in Bewegung.

[...] Diese meine dionysische Welt des Ewig-sich-selber-Schaffens, des Ewig-sich-selber-Zerstören [...] dies mein Jenseits von Gut und Böse, ohne Ziel, wenn nicht im Glück des Kreises ein Ziel liegt [...] Wollt ihr einen Namen für diese Welt? [...] Ein Licht für euch, ihr Verborgenen, Stärksten, Unerschrockensten, Mitternächtesten? [...] Diese Welt ist der Wille zur Macht – und nichts außerdem! Und auch ihr seid dieser Wille zur Macht – und nichts außerdem!¹⁴

Anhand der Nietzsche-Rezeption können Aspekte der Macht in Canettis Roman leichter entdeckt werden. Während jedoch Nietzsche den Willen zur Macht als eine positive Kraft, die zur individuellen Größe führt, ansieht, wird jede Handlung, hinter der

⁹ D'Angelo 2003, S. 167.

¹⁰ Ebd., S. 448.

¹¹ Canetti deutet hier die Tatsache an, dass das Werk erst im Nachlass von Peter Gast und Elisabeth Förster-Nietzsche umgearbeitet erschien.

¹² Hanuschek, Sven: Elias Canetti. München: C. Hanser Verlag 2005, S. 449.

¹³ „Nietzsche beschreibt in den ersten sechs Paragraphen seiner *Geburt der Tragödie* die Wirkkräfte des Dionysischen und Apollinischen, die er der griechischen Mythologie entlehnt. Apollo ist der Gott des ‚schönen Scheines‘ und der ‚maßvollen Begrenzung‘, während Dionysos für die Sprengung der Grenzen der Individualität steht. Nach Nietzsche sei die Fortentwicklung der Kunst an die Duplizität des Apollonischen und des Dionysischen gebunden.“ D'Angelo 2003, S. 76.

¹⁴ Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 9. Nachlassbände 7–13. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München / New York: de Gruyter 1980, S. 495.

Machtbestrebungen stecken, von Canetti negativ beurteilt. Canetti stellt in seinen Werken den Willen zur Macht, als die schrecklichste Seite des Menschen dar. Er „hat sich dafür entschieden, den Menschen zu sagen, wie schlecht sie sind, um damit die Angst vor ihrer potentiell gefährlichen Macht wach zu halten.“¹⁵ Im Gegensatz zu sich selbst, zählt Canetti Nietzsche zu den Denkern, die die animalische Größe der Menschen bewundern.¹⁶ Dadurch wird auf Nietzsches positive Beurteilung der Macht hingewiesen.

Masse und Macht sind Schlüsselbegriffe zum Verständnis unseres Zeitalters. Der Dichter Elias Canetti erkannte schon früh, dass jede Tat und jede große und kleine Idee des Menschen von Machtansprüchen bestimmt wird. In seinem Frühwerk *Blendung*, erscheinen Phänomene der Masse und der Macht, die die ganze Handlung des Romans bestimmen. Das Leben der Menschen folgt eigenen Gesetzen, in denen Masse und Macht eine große Rolle spielten. In der Identifikation mit vielen anderen, im befreienden Aufgehen eines Einzelnen in der Masse liegt (nach Canetti) ein Glück. Das Individuum wird krank, geisteskrank, wenn es sich davor verschließt, (oder wenn es ihm verschlossen bleibt), in die Masse einzugehen. Der kranke Mensch sucht nach einer Masse und kehrt zu *sich* zurück. Er kann aus seinen Grenzen, aus seinem *Ich* nicht hinaustreten und keiner darf sich ihm nähern. Er hält Distanz, und ist deshalb allein. Aus dieser Distanz heraus richtet er die Welt. Es ist ihm, weil er die (All)macht hat, so, als wäre alles in der Welt nichts als ein Spiegel seines Wollens. Er kann sich, wie zum Beispiel der Schizophrene, eine Masse schaffen („Der Schizophrene im Zustand extremer Suggestibilität verhält sich wie das Mitglied einer Masse.“¹⁷), oder er kann sich eine größere Macht als er tatsächlich hat, zuschreiben, wie ein Paranoiker in seinem Größenwahn. Zu dieser Allmacht ist es jedoch notwendig, sich über die Wirklichkeit hinweg zu täuschen, und zwar am besten, indem man sich in sich selber täuscht. Alle Figuren der *Blendung* werden Opfer dieser Selbst-Täuschung. Diese *Blendung* ist ihre Identität, denn würden sie sich nicht täuschen, würden sie vor Schreck darüber, was sie in Wirklichkeit sind, zerbrechen.

2.1. Die Macht der Worte

Canetti, der absolute Gegner der Macht, richtet unsere Aufmerksamkeit auf die Macht der Worte. Die einzelnen Sprach-Gestalten, die *akustischen Masken* der Canetti-Figuren deuten eben auf den (auch von Nietzsche beschriebenen) Machtwillen hin. Canettis, später entstandene, Macht-Theorie liefert eine wissenschaftliche Erklärung der Machtbestrebungen mittels Sprache.

¹⁵ D'Angelo 2003, S. 84.

¹⁶ Siehe dazu: Canetti, Elias: *Alle vergeudete Verehrung. Aufzeichnungen 1949–1960*. München: Hanser Verlag 1970, S. 126.

¹⁷ Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1980, S. 359.

2.1.1. Fragen als Instrument der Macht

Im Kapitel *Frage als Mittel der Macht* wird die Frage, als Instrument der Macht beschrieben. „Alles Fragen ist ein Eindringen. Wo es als Mittel der Macht geübt wird, schneidet es wie ein Messer in den Leib des Gefragten.“¹⁸ Am Anfang der *Blendung* übt Peter Kien im Dialog mit dem kleinen Jungen seine Macht durch Fragen aus. In der Erwachsenenwelt wird jedoch der Professor machtlos: Er ist es, der immer gefragt wird. In der Episode *Mutstrasse* wird er nach einer Straße gefragt. Er will der Frage ausweichen, indem er den Fragenden und dessen Frage nicht wahrnimmt, oder besser gesagt, so tut, als wäre nicht er der Gefragte. Peter Kien schweigt. Er will sich an dieser Szene nicht beteiligen.

„Das Schweigen auf eine Frage ist wie das Abprallen einer Waffe an Schild oder Rüstung. Verstummen ist eine extreme Form der Abwehr.“¹⁹ Peter Kien wehrt sich mit seinem Verstummen und dabei denkt er, dass sich ein wahrer Charakter so verhält. Der Fragende begnügt sich jedoch nicht mit seiner ersten Frage und will mehr und mehr in den Gefragten eindringen, dessen Schweigen ihn aufreizt. Peter Kien aber wendet die „krüdeste Art der Abwehr“²⁰ an: er stellt sich taub. Bei dieser Episode kann sich Kien noch der Fragen und sogar der physischen Gewalt des dicken Hernn entziehen. Bei Therese, Pfaff und Fischerle gelingt ihm das nicht mehr.

Die erste Frage, die er an Therese richtet, erwidert sie mit einer Gegenfrage:

„– Sind Sie in der Lage, die Haftung für den Bücherstand zu übernehmen?“

– Aber ich bitt’ Sie, was glauben Sie von mir?“²¹

Mit diesem Zurückfragen setzt Therese dem Fragen ein Ende, so bleiben die Machtverhältnisse für eine kurze Zeit ausgeglichen. Das Ehepaar Kien spricht wenig miteinander. Frage und eine darauf gegebene Antwort existieren einfach nicht. Ein typisches Gespräch der beiden wird im Kapitel *Junge Liebe* geführt, wo sie einander gegenseitig Fragen stellen, doch diese Fragen werden nicht beantwortet. Kiens direkte Fragen münden in Thereses man-Sätze oder in ihre stereotypen Phrasen. Die Frau wartet die Antwort von ihrem Mann nicht ab. Sie stellt knappe, eindeutige Fragen und beantwortet sie selber: „Ist das ein Mann, der die Bank nicht sagt? Das ist ja kein Mann.“²² Obwohl Kien nach langen Erwägungen die Bank doch angibt, ist Therese – aufgeklärt durch das Gespräch um die *Millionenerbschaft* – bitter enttäuscht darüber, dass ihr Mann keine Million besitzt. Nachdem Therese und Kien „einander zum erstenmal richtig verstanden“²³ haben, gibt es nichts mehr zu fragen. Von da an übt Therese ihre Macht auf eine härtere Art aus: Sie gibt dem Mann kein Essen. Später wird er von ihr verprügelt. Jede Abwehr Kiens ist umsonst. Er wird aus seiner Wohnung schonungslos entfernt. Thereses letzte Frage an ihren Mann entstammt derselben Habgier, die sie von Anfang an bestimmt hatte:

¹⁸ Ebd., S. 317.

¹⁹ Ebd., S. 319.

²⁰ Ebd., S. 319.

²¹ Canetti, Elias: *Die Blendung*. Frankfurt am Main: Fischer 1993, S. 26.

²² Ebd., S. 126.

²³ Ebd., S. 151.

„Wo ist das Bankbuch?“²⁴ Obwohl sie alles gründlich durchsucht, wirft sie mit dem Mann auch das Bankbuch aus der Wohnung. So bekommen beide jenen Teil, den sie weniger haben wollten: Therese die Bücher, Kien das Geld.

In der *Kopfloren Welt* lernt Kien Fischerle kennen. Der Zwerg spricht ihn an: „Da tauchte ein ungeheurer Buckel neben ihm auf und fragte, ob es gestattet sei.“²⁵ Obwohl der Professor auf diese erste Frage nicht antwortet, setzt sich Fischerle zu ihm und fragt ihn weiter. Da der Kleine keine oder nur unzulängliche Antworten bekommt, wendet er stärkere Gewalt an: Er zerknüllt Peter Kiens Papiere und schlägt sie ihm um die Ohren. Kien sieht seinen Körper und das Packpapier für die Bücher in Gefahr und beschließt sich vorzustellen: „Er erhob sich, verbeugte sich tief und erklärte entschlossen: – Kien, Buchbranche!“²⁶ Fischerle war mit seinem Erfolg zufrieden. Im Gegensatz zu Kien, braucht Fischerle nicht gefragt zu werden um sein Vorstellungsgespräch zu halten. Er fragt sich selber. Seine Fragen sind rhetorisch und doch beantwortet er sie: „Was glauben S', wer hier der Meister ist, vom ganzen Lokal? Ich wett' Sie kommen nicht drauf. Ich werde Ihnen den Namen verraten. Der Meister heißt Fischerle und sitzt am selben Tisch wie Sie.“²⁷ Mit seiner ersten konkreten Frage, auf die Fischerle eine Antwort erwartet: „Haben Sie eine Frau?“, will er das Gespräch zu einem praktischen Ergebnis führen. „Hinter der Frage steckt immer ein wohlbewusstes Ziel.“²⁸ Fischerle hat die Absicht seiner eigenen Frau, in Kiens Person, einen neuen Kunden zu verschaffen, damit dieser so zu seinem ‚Stipendium‘ beiträgt. Kien weigert sich wieder eine Antwort zu geben, da aber Fischerles Frage das zweite Mal schon drohend klingt, rückt er mit der Lüge vor, dass er keine Frau habe. Der Kleine erzwingt von ihm durch seine Frage eine Äußerung und Kien kann der Macht von Fischerles Worten nicht entkommen.

Er [der Fragende] greift nach ihm [dem Gefragten] mit der Frage, und wenn es ihm gelingt ihn damit zu berühren, nämlich zur Antwort zu zwingen, hat er ihn gebannt, an einen Ort festgebannt. „Wer bist du?“ „Ich bin der.“ Schon kann er niemand anderer sein, oder seine Lüge verstrickt ihn in Schwierigkeiten. Schon ist ihm die Möglichkeit genommen worden, durch Verwandlung zu entkommen.²⁹

Mit den ersten erzwungenen Antworten macht Fischerle die ersten Schritte um Kien unter seine Macht zu zwingen. Da Kien Fischerles Schicksal dem Seinen ähnlich hält, nimmt er den Kleinen in seinen Dienst. Er wird sein Vertrauter. Er darf die Kopfbibliothek aus- und abladen, sogar tragen. Fischerle braucht keine Frage mehr, oder wenn er eine hat, wartet er die Antwort nicht ab. Er übernimmt die Führung und handelt. Kien wird unter seine Macht gezwungen, und vergisst langsam seine alten Gewohnheiten. „Er dachte darüber nach, wie er denn das bis jetzt gemacht habe, aber es fiel ihm

²⁴ Ebd., S. 176

²⁵ Ebd., S. 189.

²⁶ Ebd., S. 191.

²⁷ Ebd., S. 191.

²⁸ Canetti: Masse und Macht, S. 318.

²⁹ Ebd., S. 319.

nicht ein.³⁰ Unter der sicheren Führung, fühlt sich Kien stark genug um selber Fragen zu stellen. Vor dem Theresianum, in der Rolle des Erlösers, fragt er jeden Passanten: „Was wollen Sie hier?“³¹ Er ist es, der von Fischerle unterstützt und gestärkt seine Macht ausübt, und „die größten und gemeinsten Antworten vermochten ihn nicht zu beirren...“³² Als Therese mit einem Bücherpaket im Theresianum erscheint, erkennt Kien nur seine eigenen Bücher, die Frau jedoch nicht. Er hält Therese mit unerwarteter Kraft auf und fragt: „Wohin damit?“ Therese antwortet nicht, sie ruft um Hilfe. Erst nach der Verhaftung, auf der Wachstube erkennt Kien seine Frau. Da bricht seine Stärke zusammen.

Canetti beschreibt genau das Wesen des Verhörs in *Masse und Macht*. „Das Verhör, [...] stellt die *Vergangenheit* wieder her, und zwar in der Vollkommenheit ihres Ablaufes. Es ist gegen einen Schwächeren gerichtet.“³³ Beim Verhör in der *Blendung* ist es wieder Kien, der gefragt wird. Auf die erste an ihn gerichtete Frage sagt er: „Ich bekenne mich schuldig.“³⁴ Dann erzählt er auch ohne, dass er gefragt wird, weiter. Erst später im Verlauf des Verhörs wird er wieder gefragt.

Eine bestimmte Gruppe von Fragen hat sich herausgebildet... Man will wissen, wie gefährlich jemand werden könnte, und wenn er es wird, will man ihn gleich packen können. Die erste Frage, die amtlich an einen Menschen gerichtet wird, ist die nach seinem Namen: die zweite gilt seinem Wohnort, der Adresse. Es sind, wie man nun schon weiß, die beiden ältesten Fragen, die nach Identität und Ort.³⁵

„Wer sind Sie eigentlich?“ „Wo haben Sie die letzte Nacht verbracht?“ – fragt der Kommandant in der *Blendung*, um den Verhafteten zu identifizieren. „Der Beruf als nächstes verrät seine Tätigkeit: daraus und aus dem Alter schließt man auf Einfluß und Prestige...“³⁶ Kien antwortet auf diese Fragen, er will jedoch das Gespräch in die Richtung des ‚Mordes‘ lenken.

Es schien ihm [Kien] klüger, sich zu verantworten. Um den Untersuchungsrichter, das war er doch, nicht zu reizen, ging er auf seine Fragen ein. Am liebsten hätte er in zusammenhängender Rede eine Darstellung des Mordes gegeben. Dialoge waren ihm zuwider...³⁷

Da aber der Fragende immer mächtiger ist, versagt sich Kien die zusammenhängende Rede über Thereses ‚Mord‘.

„Bei gerichtlichen Untersuchungen stellt das Fragen *nachträglich* eine Allwissenheit des Fragenden als des Mächtigen dar. Seine Macht ganz besonders ist auf Allwissenheit

³⁰ Canetti: *Die Blendung*, S. 228.

³¹ Ebd., S. 238.

³² Ebd., S. 238.

³³ Canetti: *Masse und Macht*, S. 322.

³⁴ Canetti: *Die Blendung*, S. 330.

³⁵ Canetti: *Masse und Macht*, S. 332.

³⁶ Ebd., 322.

³⁷ Canetti: *Die Blendung*, S. 340.

gegründet.“³⁸ Auch der Kommandant in der *Blendung* sieht sich als Allwissender: „Selbst während sachlicher Verhöre ließ er durchblicken, daß er alles wisse, auch wenn er sich vorläufig noch höflich stellte.“³⁹ „Zuhören soll er bei jedem Verhör. Er tut das aus Prinzip nicht, weil er eh schon alles weiß.“⁴⁰ Hier ist es egal, was der Gefragte sagt. Der Kommandant erwirbt seine Allwissenheit nicht durch Fragen. Die Fragen sind da, um seine Raffiniertheit und seine Macht zu beweisen, und nicht um ein richtiges Urteil fällen zu können. Wo Macht auftritt, erweist sich Peter Kien immer als der Schwächere. Er zieht sich sofort in seine innere Sphäre zurück, wenn jemand mit dem Willen zur Macht dasteht.

Nietzsche, der seine Macht-Theorie zum ersten Mal im Werk *Also sprach Zarathustra* formuliert, teilt die Menschen in Stärkere und Schwächere, in Herren und Diener. Doch die Macht (der Wille zur Macht) charakterisiert alle, sowohl die Schwächeren als auch die Stärkeren. „Wo ich Lebendiges fand, da fand ich den Willen zur Macht; und noch im Willen des Dienenden fand ich den Willen, Herr zu sein.“⁴¹ Diese Zweiteilung erscheint auch in Canettis Werk.⁴² Nietzsches Idee, die sich als möglicher Ausgangspunkt für Canettis frühe Überlegungen zum Thema Masse und Macht erweist, wird jedoch schon in der *Blendung* entfaltet. Peter Kien, der absolut Machtlose, der nur den ersten Teil von *Zarathustras Grablied* mitsingt⁴³, kann sich selbst nicht überwinden. Obwohl er in Thereses Abwesenheit seine Brandrede über die bösen Taten des Feindes und den zukünftigen Krieg hält, fällt er inzwischen von der Leiter und verliert nicht nur das Bewusstsein, sondern auch die für einige Minute wiedergewonnene Macht. Er steht (besser gesagt liegt) am Grab seiner Illusionen, fühlt sich lebensmüde und entdeckt nicht das „felsensprengende“ Erlebnis von Zarathustra. Sein Wille ist schwach und kann aus dem Grab seiner eigenen Schwäche nicht wiederauferstehen.

2.1.2. Befehl als Instrument der Macht

Dem *Grablied* folgt die Rede *Von der Selbst-Überwindung*, in der Nietzsche den Befehl, als Mittel der Macht hervorhebt. „Aber, wo ich Lebendiges fand, da hörte ich auch die Rede vom Gehorsamen. Alles Lebendige ist ein Gehorchendes. Und dies ist das Zweite:

³⁸ Canetti: Masse und Macht, S. 323.

³⁹ Canetti: Die Blendung, S. 343.

⁴⁰ Ebd., S. 350.

⁴¹ Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. II. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München / Tübingen: Deutscher Taschenbuch Verlag / Niemeyer 1978, S. 76.

⁴² „Die älteste Wirkungsform des Befehls ist die *Flucht*. Sie wird dem Tier von einem Stärkeren, einem Geschöpf *außer ihm*, diktiert. [...] Von Anfang an gehört zum Wesen der Flucht die Verschiedenartigkeit der beiden Geschöpfe, [...] Der Befehl zwingt das schwächere Tier zur Bewegung.“ Canetti: Masse und Macht, S. 335. (Hervorhebung von mir – I. H.)

⁴³ Zarathustra beweint die alte Willenskraft seiner Jugend, doch am Ende des Grabliedes heißt es: „Ja, ein Unverwundbares, Unbegabbares ist an mir, ein Felsensprengendes: das heißt *mein Wille*.“ Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Köln: Anaconda 2005, S. 85.

Dem wird befohlen, der sich nicht selber gehorchen kann. So ist es des Lebendigen Art.⁴⁴

Dass der Stärkere dem Schwächeren gehorcht und der Schwächere dem noch Schwächeren Befehle erteilt, wird nicht nur in *Zarathustras* Rede *Von der Selbstüberwindung* aufgegriffen, sondern auch in früheren Schriften des Philosophen. In *Menschliches Allzumenschliches* thematisiert Nietzsche die Problematik des Befehls und verwendet das Wort „Stachel“, der in denen zurückbleibt, die sich einem Befehl unterwerfen müssen. Vom Stachel werden sie befreit, indem sie ihn weitergeben. So lebt der Mensch ein zweifaches Leben: Einerseits als einer, der gehorcht, andererseits jedoch als einer, der Befehle erteilt.

Wie geschieht dies doch! So fragte ich mich. Was überredet das Lebendige, dass es gehorcht und befiehlt und befehlend noch Gehorsam übt? [...] Wo ich Lebendiges fand, da fand ich den Willen zur Macht; und noch im Willen des Dienenden fand ich den Willen, Herr zu sein.⁴⁵

Auch Canetti tritt in den Macht-Diskurs ein, indem er in *Masse und Macht* über das Wesen des Befehls reflektiert. „Nietzsches Reflexionen über den ‚Befehlsstachel‘ weisen Analogien zu Canetti auf, bis hin zur Übereinstimmung der Termini.“⁴⁶ Der Dichter setzte sich schon früh mit der Problematik des Befehls auseinander. Obwohl das Thema in seiner Ganzheit erst in *Masse und Macht* erscheint, kann man Spuren auch in der *Blendung* entdecken. Wie Canetti in seinem Essayband später formuliert, ist der Befehl ein wichtiges Mittel, wodurch Macht ausgeübt wird. „... das ganze erwachsene Leben ist von ihnen durchsetzt, ob es nun um die Sphären der Arbeit, des Kampfes oder des Glaubens geht.“⁴⁷ Der Befehl setzt immer zwei Parteien voraus: Eine, die den Befehl erteilt und eine andere, die ihn empfängt. In der *Blendung* entwickelt sich Therese langsam zum Befehlshaber. Nach acht langen, stillen Jahren beginnt sie ihrem Mann Befehle zu erteilen. Obwohl diese indirekte und scheinbar harmlose Befehle sind, erobert Therese Schritt für Schritt den Lebensraum ihres Mannes.

Laut Canetti besteht jeder Befehl aus zwei Komponenten: aus einem Antrieb und einem Stachel. Der Antrieb zwingt den Empfänger zur Ausführung. Der Stachel bleibt jedoch in dem zurück, der den Befehl ausführt. Zwar zeigt Peter Kien zuerst immer einen kleinen Widerstand gegen Theresens Befehle, doch gehorcht er ihnen später zunehmend. Er wird von Stacheln erfüllt, so dass er für nichts mehr Sinn hat und außer ihnen nichts mehr empfindet. Seine Abwehr gegen neue Befehle wird zu einer Überlebensfrage. Er befindet sich in einem Befehlsnotstand. Er fühlt, dass er Befehle ausführen muss, die er mit seinem Gewissen nicht vereinbaren kann, wie z. B. die Trennung der Räume seiner Bibliothek: „Manchmal machte er sich Vorwürfe, weil er einen einheitlichen Organismus, sein eigenes Geschöpf, aus freiem Willen zerschnitten hatte.“⁴⁸ The-

⁴⁴ Ebd., S. 78.

⁴⁵ Ebd., S. 78.

⁴⁶ D'Angelo 2003, S. 84.

⁴⁷ Canetti: *Masse und Macht*, S. 335.

⁴⁸ Canetti: *Die Blendung*, S. 69.

rese schließt nämlich die Türe zwischen den Zimmern um ihr Territorium von Seinigem zu trennen. Wenn jedoch Therese die Wohnung für längere Zeit verlässt, rächt sich der Mann dadurch, dass er selber Befehle erteilt. Peter Kien ‚rekrutiert‘ aus seinen Büchern ein Heer gegen Therese, um ihren Eroberungen ein Ende zu setzen. Nachdem er seine Festrede vor den Büchern gehalten hat, fasst er in fünf Punkten sein Vorhaben zusammen. Da er „oberster Kriegsherr, einziger Führer und Offizier“⁴⁹ ist, müssen ihm alle gehorchen. Dieser Versuch Kiens, einen größeren Widerstand gegen die fremde Macht zu zeigen, scheitert daran, dass er von der Leiter fällt. Der magere Professor muss sich ins Bett legen. Von diesem Zeitpunkt an, fasst er schon das Erscheinen seiner Frau als Befehl auf. Kien schlottert vor der Stimme und der Gestalt seiner Frau. Er fühlt sich bedroht. Ihm bleibt nichts übrig als die Flucht.

„Der älteste Befehl [...] ist ein Todesurteil und zwingt das Opfer zur Flucht.“⁵⁰ Kiens Lösung zur Rettung ist die Erstarrung. Therese reizt ihn jedoch weiter, bis Kien soweit ist, dass er an ‚Waffenstillstand‘ denkt: Er will seine Ruhe haben. Thereses Drohungen hören aber nicht auf, und letzten Endes wirft sie den Professor aus der Wohnung. Er gehorcht auch ihrem letzten Befehl und verlässt seine eigene Wohnung, somit auch die Bibliothek, die bisher sein ganzes Leben bestimmt hat. „Man gehorcht, weil man nicht mit Aussicht auf Erfolg kämpfen könnte, wer siegen würde, der befiehlt.“⁵¹

In *Menschliches Allzumenschliches* beschreibt Nietzsche das natürliche Verhalten in verschiedenen Situationen, in denen Befehle erteilt werden. Der Philosoph hebt die zweifache Natur des Menschen hervor und bringt Beispiele, wie die mütterliche Liebe und den Gehorsam der Soldaten. Obwohl diese sich selbst opfern, sind sie es jedoch, die immer wieder Befehle erteilen.⁵² In Canettis *Masse und Macht* findet man eine fast wortwörtliche Entsprechung des Nietzsche-Gedanken.

Was wir aber im gewöhnlichen Leben Befehl nennen, spielt sich unter *Menschen* ab: ein Herr befiehlt seinem Sklaven, eine Mutter befiehlt ihrem Kind. Der Befehl, wie wir ihn kennen, hat sich von seinem biologischen Ursprung, dem Fluchtbefehl, sehr weit weiterentwickelt. Er hat sich domestiziert. [...] Wie ist es zu dieser Domestikation gekommen? [...] Die Erklärung für diese Entwicklung liegt darin, daß in jedem dieser Fälle eine Art Bestechung geübt wird. Der Herr gibt seinem Sklaven zu essen, die Mutter nährt ihr Kind. Statt seinem Herrn als Nahrung zu dienen, statt gefressen zu werden, bekommt das Geschöpf, dem diese Art von Befehl erteilt wird, selbst zu essen. Diese Denaturierung des biologischen Fluchtbefehls erzieht Menschen zu einer Art freiwilliger Gefangenschaft...⁵³

Im ersten Teil der *Blendung* kommt dem Essen eine wichtige Rolle zu. Kaum kann sich Therese als Ehefrau behaupten, werden Esstisch und Möbel fürs Speisezimmer

⁴⁹ Ebd., S. 98.

⁵⁰ Canetti: *Masse und Macht*, S. 336.

⁵¹ Ebd., S. 337.

⁵² Siehe dazu: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Bd. II. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München / Tübingen: Deutscher Taschenbuch Verlag / Niemeyer 1978, S. 76.

⁵³ Canetti: *Masse und Macht*, S. 340–341.

gekauft. Kiens Antwort auf diesen Machtanspruch ist, dass er seine Frau verpflichtet, bei Tisch zu schweigen. Als weiteren Schritt ihrer Eroberung will Therese ein Schlafzimmer für beide kaufen. „An diesem Tag wurde Kien seine Arbeit trüb. Er brachte nichts zu wege, vor dem Essen spürte er Ekel.“⁵⁴ Der Professor ahnt, dass die Frau ihn, (und sein Vermögen) durch seinen Magen erobern will. Diese leise Ahnung wird in ihm später stärker. Nach der Täuschung, dass keiner eine Million besitzt, bekommt er von Therese kein Essen, er wird sogar eingesperrt. Da er sein „Bewußtsein für wirklichere Gedanken bewahrt“⁵⁵, vergisst er fast einen Tag lang zu essen. Er ist daran gewohnt, das Essen von Therese zu bekommen. „Der Sklave oder der Hund bekommen Nahrung von ihrem Herrn allein, niemand anderer ist dazu verpflichtet, eigentlich *darf* niemand anderer Nahrung geben. Das Eigentumsverhältnis besteht zum Teil darin, daß alle Nahrung ihnen nur von der Hand ihres Herrn zukommt.“⁵⁶

Nahrung bekommt also Peter Kien nur von Therese. Ihm wird nach der großen Täuschung klar, dass er eingesperrt ist und kein Essen bekommt. Mit dieser Drohung will sich Therese rächen. „Ein Mann, der kein Geld nach Hause bringt, kriegt nichts zu essen“⁵⁷ Kien wehrt sich jedoch: „Ich will ja nichts essen! Ich will ja nichts essen!“⁵⁸ Doch der magere Professor weiß sich zu helfen: Er schleicht bei Nacht aus der Wohnung, und nimmt etwas zu sich. Nach seiner Heimkehr wird er jedoch wieder von Therese geprügelt, und er muss sich wieder als Kranker ins Bett legen. „In seiner Schwäche wollte er nichts und fürchtete eines: weitere Schläge. Wenn sie sich dem Bette näherte, zuckte er zusammen, ein verprügelter Hund.“⁵⁹ Er bekommt jedoch wieder zu essen. Es steht nämlich in ihrem Interesse, ihn in der Wohnung und am Leben zu halten.

Im zweiten Teil des Romans erteilt Peter Kien (aus Thereses Macht befreit) mit neuer Kraft Befehle. Seien es Buchhändler, Angestellte, Hotelportiers oder Zimmermädchen, er befiehlt jedem. Alle gehorchen ihm. Nicht so aber der bucklige Zwerg, Fischerle. Der Kleine beginnt seine Machtansprüche mit harmlosen aber zudringlichen Fragen. Von der Szene an, wo er Kien ohrfeigt, nimmt der Professor jede Äußerung des Kleinen als Befehl auf: „Gehorchen und Horchen war hier für Kien eins“⁶⁰ Im Weiteren ist es der Zwerg, der befiehlt. „Das Wort ‚Schach‘ klang in seinem Mund wie ein Befehl.“⁶¹ Fischerle unterwirft sich Kiens Rappeln nur um später sein Geld zu erschleichen.

Befehlshaber wird der Professor erst, als er in der Erlöser-Rolle vor der Pfandleihanstalt Wache steht. Er hält Menschen auf, die Bücher im Theresianum versetzen wollen. Kien kauft die Bücher, damit sie nicht in fremde und ungeeignete Hände geraten. Er ist fest davon überzeugt, dass er seine heilige Pflicht tut, und damit unschuldige Opfer vor dem Tod rettet.

⁵⁴ Canetti: *Die Blendung*, S. 63.

⁵⁵ Ebd., S. 27.

⁵⁶ Canetti: *Masse und Macht*, S. 340.

⁵⁷ Canetti: *Die Blendung*, S. 154.

⁵⁸ Ebd., S. 154.

⁵⁹ Ebd., S. 164.

⁶⁰ Ebd., S. 192.

⁶¹ Ebd., S. 192.

Es ist wichtig für den Befehl, daß er von *außen* kommt. Allein wäre man nicht auf ihn verfallen. ... Selbst dort, wo einsame Menschen mit einer ungeheuerlichen Häufung von Befehlen plötzlich hervortreten und einen neuen Glauben zu begründen, einen alten zu erneuern versuchen, wird der Schein einer fremden, auferlegten Last immer streng gewahrt. Sie werden nie im eigenen Namen sprechen. Was sie von den anderen verlangen, ist ihnen aufgetragen worden, und so sehr sie in manchem lügen mögen, in diesem einen Punkt sind sie immer ehrlich, sie glauben, daß sie *geschickt* sind.⁶²

Auch Peter Kien vollbringt vor dem Theresianum eine Mission: Er erlöst Bücher. Diesem idyllischen Zustand setzt wieder Therese (wenngleich ungewollt) ein Ende. Sie erscheint mit dem Hausbesorger im Theresianum um Kiens Bücher zu versetzen. Die Drei geraten in Streit und sie werden von der Polizei verhaftet. Kien, der am meisten unter Verdacht steht, gelangt wieder in die Position des Schwächeren. In der Wachstube werden selbst menschliche Äußerungen als Befehle formuliert: „Weinen Sie nicht, Herr Häftling!“⁶³

Nachdem alle drei die Wachstube ohne Scherereien verlassen haben, übernimmt Benedikt Pfaff, der pensionierte Polizist in kürzester Zeit die ‚Betreuung‘ von Kien. Die Sprache des Hausbesorgers ist von Befehlen geprägt. Er äußert fast ausschließlich Befehle. Von seinem Vorleben erfahren wir, wie er mit seiner Tochter Gespräche führte. Jeder Satz, den ‚der gute Vater‘ ausspricht, klingt wie ein Befehl. Er braucht seine Sätze gar nicht zu beenden, die Tochter kennt sie schon auswendig.

„– Jetzt wird sie der Vater gleich ... verhaften.“

„– Das ihr ... der gute Vater.“⁶⁴

Pffafs Verhalten gegenüber Kien ist nicht viel anders. Er befiehlt erbarmungslos. Als Georg jedoch ankommt, übernimmt Peter wieder, vom Bruder unterstützt, die Rolle des Befehlshabers:

Plötzlich befahl jemand scharf und streng, Georg erschrak ein wenig:

– Verlassen Sie den Raum, Pfaff!

– Ja was!

– Bitte, lassen Sie uns allein –, fügte Georg hinzu.

– Sofort! – befahl Peter, der alte Peter.⁶⁵

Mit Georgs Hilfe gelangt Kien in seine alten Verhältnisse. Der Bruder befreit ihn von seinen äußeren Gegnern. Peter Kien bleibt scheinbar allein und kann seine eigene Welt wieder nach Belieben (ein)richten.

Canetti – wie Nietzsche – teilt die Menschen in Stärkere und Schwächere. Der Stärkere erteilt Befehle, denen der Schwächere gehorsam folgt. Die Macht des Befehlshabers steht außer Zweifel, sonst würde der Schwächere gegen sie kämpfen. Diese Macht des Stärkeren wächst unaufhörlich mit dem Äußern neuer Befehle. Der Stärkere wird durch seine Befehle immer wieder gestärkt. Im Schwächeren jedoch bleibt ein Stachel zurück,

⁶² Canetti: Masse und Macht, S. 337.

⁶³ Canetti: Die Blendung, S. 334.

⁶⁴ Ebd., S. 404.

⁶⁵ Ebd., S. 463.

den er weiterzugeben versucht. Nietzsche empfiehlt in diesem Zusammenhang, dass man Herr seiner selbst werden muss und Befehlen nicht unterliegen soll. Canettis Rat lautet auch nicht anders: „Man muß den Mut haben, sich ihm [dem Befehl] entgegenzustellen und seine Herrschaft zu erschüttern.“⁶⁶ Wie kann man aber dem Befehl am besten ausweichen? Canetti liefert hier eine Lösung, die im Schlüsselwort *Masse* liegt. Da in der Masse alle gleich sind, hat keiner das Recht, dem anderen etwas zu befehlen. Man ist von den Befehlsstacheln befreit. Abgrenzungen und Schichten werden hier aufgelöst, Distanzen getilgt.

Der wichtigste Vorgang, der sich innerhalb der Masse abspielt ist die *Entladung*. Vorher besteht die Masse eigentlich nicht, die Entladung macht sie erst wirklich aus. Sie ist der Augenblick, in dem alle, die zu ihr gehören, ihre Verschiedenheiten loswerden und sich als *gleiche* fühlen.⁶⁷

2.2. Die Macht der Masse

Nietzsches Begriff der Masse hängt unmittelbar mit dem Begriff der Kultur und des Genius zusammen. Der Philosoph stellt sich einen Staat vor, in dem die Regierenden (Machthaber) aus einer kleinen, gebildeten Elite von Genies bestehen. Diesen Wenigen wird die Masse, die nicht fähig ist Kultur zu verstehen, gegenübergestellt. Sie arbeiten dafür, dass die Elite besser dem Hauptziel des Staates nachkommt, nämlich Kunst und Kultur zu bilden. Der Massenmensch wird als zur Bildung unfähig und schwach bezeichnet, während die Auserwählten nur und ausschließlich das künstlerische Schaffen erstreben. Die Masse wird also bei Nietzsche als eine minderwertige, zum kulturellen Aufstieg unfähige, Schicht dargestellt.

Canettis Masse, die er in seinem Essayband beschreibt, kann demgegenüber nicht als eine gesellschaftsbezogene Kategorie aufgefasst werden. Der Dichter benutzt das Wort ‚Masse‘ abstrakter und verknüpft es mit vier verschiedenen Eigenschaften.⁶⁸ Was die Masse hervorruft – meint Canetti – sei die Berührungsangst, weil der Mensch nur in der Masse von diesen Ängsten losgemacht werden kann. Je dichter eine Masse ist, umso sicherer fühlt man sich in ihr. Man fühlt sich gleich dem Anderen gleich. Die Grenze zwischen Schwächeren und Stärkeren wird aufgehoben.

Obwohl Canetti in seinem später entstandenen Essayband eine von Nietzsche abweichende Auffassung von Masse entwickelt, können in seinem Frühwerk Züge entdeckt werden, die Nietzsches Konzept von der Masse ganz ähnlich sind. In der *Blendung* gibt es einige Stellen, in denen die Masse thematisiert wird. In der Rede von Professor Kien, in der er seine Bücher zum Krieg aufruft, stellt er die Entsetzlichkeit der Bücherverbrennung in China dar, und stellt fest, „daß auch dort die Zahl der Gebildeten verschwindend gering ist, wenn man sie gegen die Masse der anderen hält. Manchmal

⁶⁶ Canetti: Masse und Macht, S. 371.

⁶⁷ Ebd., S. 12.

⁶⁸ 1. Die Masse will immer wachsen. 2. Innerhalb der Masse herrscht Gleichheit. 3. Die Masse liebt Dichte. 4. Die Masse braucht eine Richtung.

schlägt der Schlamm des Analphabetensumpfes über den Büchern und ihren Gelehrten zusammen.⁶⁹ Canettis Hauptfigur, Peter Kien gehört eben jener Bildungselite an, die Nietzsche in seinen Werken beschreibt. Die ungebildete Masse und die Schicht der Gebildeten werden auch in der *Blendung* einander gegenübergestellt. Wie groß die Gefahr ist, die in Therese, dem Kind der Masse, verkörpert wird, zeigt das Zitat über die Masse, das Kien zur Unterstützung seiner eigenen Worte noch anführt: „Sie handeln und wissen nicht, was sie tun; sie haben ihre Gewohnheiten und wissen nicht, warum; sie wandeln ihr ganzes Leben und kennen doch nicht ihren Weg, so sind sie, die Leute der Masse.“⁷⁰ Professor Kien begnügt sich jedoch nicht mit dem Zitat allein, er warnt uns auch weiterhin vor der Masse, die keine Bildung, also keinen Verstand habe.

Obwohl der Mann von Therese die Masse anscheinend nicht gern hat, erniedrigt er seine eigenen Bücher zu einer solchen Masse. Die Eigenschaften der Masse, welche Canetti später in *Masse und Macht* beschreiben wird, erscheinen in Kiens Bücher-Masse. Dass innerhalb der Masse Gleichheit herrscht, wird auch von Peter Kien gefordert:

Sämtliche Unterschiede, die sich aus Vergangenheit, Ansehen, Größe und Wert der Kriegsteilnehmer ergeben, sind aufgehoben. Die Demokratisierung des Heeres äußert sich praktisch darin, daß von heute ab jeder einzelne Band mit dem Rücken zur Wand steht.⁷¹

Der Wissenschaftler verurteilt seine Bücher zur trüben Namenlosigkeit und gibt ihnen auch das Ziel vor, auf das sie losschlagen sollen. „Die Masse besteht, solange sie ein unerreichtes Ziel hat.“⁷² Das Ziel der Büchermasse heißt: die Macht des Feindes zu beseitigen.

Als erste von den wichtigsten Eigenschaften der Masse wird von Canetti der Drang zum Wachstum beschrieben. Obwohl Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* nicht die Eigenschaften der Masse beschreibt, wird da ein ähnliches Phänomen thematisiert.

Ein Körper, falls er lebendig ist und nicht absterbend [...] wird der leibhafte Wille zur Macht sein müssen, er wird **wachsen, um sich greifen, an sich ziehen, Übergewicht gewinnen wollen** – nicht aus einer Moralität oder Immoralität heraus, sondern weil er lebt, und weil Leben eben Wille zur Macht ist.⁷³

Mit denselben Worten beschreibt Canetti die Masse: „Der Drang zu wachsen ist die erste und oberste Eigenschaft der Masse.“⁷⁴ Die Figuren von Canetti suchen eine Masse, in der sie aufgehen können, in der sie nie mehr allein sind und nicht zuletzt eine, in der

⁶⁹ Canetti: *Die Blendung*, S. 95.

⁷⁰ Ebd., S. 96.

⁷¹ Ebd., S. 99.

⁷² Canetti: *Masse und Macht*, S. 27.

⁷³ Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Bd. V. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München / Tübingen: Deutscher Taschenbuch Verlag / Niemeyer 1978, S. 207f.

⁷⁴ Canetti: *Masse und Macht*, S. 11.

sie wachsen können. Ein jeder von ihnen schafft die für ihn typische Masse. Peter Kien rekrutiert seine Masse aus Büchern. Schon als Kind hat er sich danach gesehnt, viele Bücher zu haben. Um ihnen näher zu kommen, übernachtet der kleine Peter in einer Buchhandlung unter Zehntausenden von Büchern. Der erwachsene Kien belebt seine Bibliothek mit erlesenen Freunden. Er unterhält sich mit seinen Büchern, „Ihnen sage er alles.“⁷⁵ Nachdem ihn aber Therese aus seiner Wohnung geworfen hat, muss der Gelehrte eine neue Bücher-Masse um sich sammeln. Er will so schnell, wie möglich wieder mit seinen Freunden beisammen sein. Kien geht von Buchhandlung zu Buchhandlung, um die fehlenden Bücher zu erwerben. Er versagt sich die Mittagspause und scheut keine Mühen. Er will so viele Bücher, wie möglich anhäufen. „Er kaufte zusammen, was er brauchte..., und daß indessen eine kleine neue Bibliothek von einigen tausend Bänden sich bei ihm ansammelte, war ihm Belohnung für seine Mühe genug.“⁷⁶ In Wirklichkeit kauft Kien aber kein einziges Buch. Er sammelt sie nur in seinem Kopf. „Da er ein unzerstörbares Gedächtnis besaß, trug er die gesamte neue Bibliothek im Kopf. Die Aktentasche blieb leer.“⁷⁷

Nach dieser harten Arbeit erwarten ihn noch größere Büchermassen in der staatlichen Pfandleihanstalt. „Stellen Sie sich das vor! Zehntausende von Bänden – das sind Millionen Seiten – Milliarden Buchstaben...“⁷⁸ Jedes erlöste Buch vermehrt seine Masse. Seine Karriere und sein Glück als Erlöser von Bücher-Massen sind jedoch bald zu Ende. Obwohl er von Georg in seine *eigentliche* Masse zurückversetzt wird, sucht Peter eine endgültige Vereinigung mit seinen Freunden und findet diese im Feuer.

Faßt man die[se] einzelnen Züge des Feuers zusammen, so ergibt sich ein überraschendes Bild: Es ist überall gleich; es greift rapid um sich; es ist ansteckend und unersättlich; es kann überall entstehen, sehr plötzlich; es ist vielfach; es ist zerstörend; es hat einen Feind; es erlischt; es wirkt, als ob es lebte und wird so behandelt. Alle diese Eigenschaften sind die der *Masse*, eine genauere Zusammenfassung ihrer Attribute ließe sich schwer geben.⁷⁹

Peter Kien will in der Masse aufgehen. Er wählt zuletzt das Feuer, das uralte Symbol der Masse, und seine Masse brennt, wie eine Fackel. Therese sammelt ihre Geld-Masse. Sie wählt die Stelle als Hausfrau bei Kien, weil sie dort mehr Geld erwartet. „Diesmal stach ihr die Annonce gewaltig in die Augen. Bei ‚Gehalt Nebensache‘ blieb sie hängen...“⁸⁰ Sie wurde nicht enttäuscht. Als sie sich bei ihm nach dem Gehalt erkundigte, erwiderte er gleichgültig: „Soviel Sie wollen.“⁸¹ Während der acht Jahre ihres Dienstes spart sie streng, und verachtet die Menschen, die dies nicht tun. Später, als Kiens Frau, sucht sie unermüdlich nach verstecktem Geld. Obwohl es Kien ist, der langsam sein

⁷⁵ Canetti: Die Blendung, S. 92.

⁷⁶ Ebd., S. 183.

⁷⁷ Ebd., S. 183.

⁷⁸ Ebd., S. 236.

⁷⁹ Canetti: Masse und Macht, S. 83.

⁸⁰ Canetti: Die Blendung, S. 25

⁸¹ Ebd., S. 26.

ganzes Vermögen für die Lebenserhaltungskosten der ‚Familie‘ ausgibt, fühlt sich Theresese von ihm beraubt, und hält ihren Mann für einen Dieb. Sie ist fest davon überzeugt, dass der Professor sein Bankbuch versteckt hat, und bemüht sich, es zu finden.

Vor dem Theresianum entdeckt sie jedoch das fehlende Geld in der Tasche ihres Mannes. „Therese hielt das gefundene Notenbündel in die Höhe und rief: – Bitte, ich hab’s!“⁸² Diese späte Vereinigung mit ihrer Masse scheitert, indem sie vom Hausbesorger vereitelt wird. „Sie findet das viele Geld. Er nimmt es ihr wieder weg.“⁸³

Der Hausmeister tut das als ehemaliger pflichtbewusster Polizist. „Sie war tüchtig, aber er kannte das Gesetz.“⁸⁴ Pfaff glaubt eine sichere Körperschaft hinter sich: Er handelt im Namen des Gesetzes. Er ist Teil einer uniformierten Masse; somit denkt er, mehr Recht auf Gewalt zu haben. Unter einer höheren Macht (unter der Macht des Psychiaters Georg Kien), sind jedoch alle beide bereit, auf ihre Masse zu verzichten. Theresese aus Liebe, („Ob er das Sparkassenbuch auch wolle? Sie schenke es ihm aus Liebe.“⁸⁵ Pfaff aus Angst, („Benedikt Pfaff, der starke, rote Lummel, zog seine Muskel ein, kniete nieder, faltete die Hände und bat den Herrn Präsidenten um Vergebung.“)⁸⁶

Wie Theresese, huldigt auch Fischerle dem Goldenen Kalb. Er will mit seiner Geld-Masse möglichst eng zusammen sein. Der Zwerg trägt die Scheine immer in der Achsenhöhle. Er will mit dem Geld Ruhm erwerben, damit ihn alle, die Massen (er)kennen. Der Wunsch nach Ruhm und Masse verblendet auch den Bruder Georg. Der Psychiater *besitzt* achthundert Patienten, die ihn ausnahmslos vergöttern. „Vielleicht vergrößert mein Ruhm die Anstalt. Mit der Zeit werden zwei-bis zehntausend daraus...“⁸⁷

In der *Blendung* schafft sich fast jeder seine Masse, in der er sich angenommen fühlt und wird Teil jener Masse. Wichtig ist, dass die Masse für ihn da ist, für seine Wünsche, für seinen Ruhm, damit er nicht allein ist, und einen Platz hat, wo er seine Lasten abladen kann. Wie den Werken von Nietzsche und Canetti zu entnehmen ist, gehören Phänomene der Masse und der Macht unmittelbar zusammen. Macht kann durch Masse, also durch Wachstum und Anhäufung, durch Übergewicht und Überwältigung entstehen. Die in der *Blendung* dargestellten Figuren von Canetti erscheinen in ihrem Größenwahn grotesk, gar absurd. Doch der Wille zur Macht, der diese Figuren charakterisiert, gehört – wie es Nietzsche formuliert – zum Leben, weil „Leben eben Wille zur Macht ist.“⁸⁸

⁸² Ebd., S. 312.

⁸³ Ebd., S. 313.

⁸⁴ Ebd., S. 313.

⁸⁵ Ebd., S. 497.

⁸⁶ Ebd., S. 498.

⁸⁷ Ebd., S. 452.

⁸⁸ Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. V. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München / Tübingen: Deutscher Taschenbuch Verlag / Niemeyer 1978, S. 207f.

2.3. Der Wille zur Allmacht: eine scheinbare Lösung der Macht-Frage in der *Blendung*

Wie es der menschlichen Natur eigen ist, kann dem Wachstum kein Ende gesetzt werden. Der Mensch hätte schon längst lernen müssen, dass Gottes Macht nicht erreicht werden kann, trotzdem strebt er nach Göttlichkeit. Überleben, Unverletzlichkeit und Macht – drei Eigenschaften, die ursprünglich Gott zugesprochen werden – prägen alle Bestrebungen der Figuren der *Blendung*. Überleben wollen alle durch ihre Namen: Der Hauptheld, sein Bruder und auch Fischerle. Alle drei glauben an den Ruhm, der sie umgibt, weil sie Auserwählte sind. Der größte lebende Sinologe, der größte Psychiater und der Weltmeister im Schach müssen jedoch nicht nur mittels ihrer Namen diese Größe beweisen. Dazu ist auch Macht nötig; und zwar die Macht über die selbstgeschaffenen Kreaturen, über ihre selbstgeschaffenen Massen; über Bücher, Kranke und Geld. Die Macht sichert Unverletzlichkeit und Vollkommenheit, wie es Fischerle formuliert: „Für eine Million wird ein Mensch zum Künstler.“⁸⁹

Diese Göttlichkeit ist jedoch unter den kläglichen Umständen des Alltags kaum aufrechtzuerhalten. Man muss sich dazu verhelfen: Man muss sich *verblenden*. Peter Kien arbeitet dafür seine eigene Methode, mit der er seinen Absturz vom göttlichen Thron verhindert. „Blindheit ist eine Waffe gegen Zeit und Raum.“⁹⁰ Immer, wenn für ihn das Dasein unangenehm wird, schließt er sofort die Augen. Damit er dafür einen hinreichenden Grund und eine Rechtfertigung findet, liefert er gleich eine wissenschaftliche Theorie dazu: „Sie [die Blindheit] ermöglicht ein Nebeneinander von Dingen, die unmöglich wären, wenn sie einander sähen.“⁹¹ Da er sich in der realen Welt unbehaglich fühlt, flieht er in eine andere. „Er durchsucht die Zeit nach einem Versteck“⁹², und findet eins. Er erstarrt zur Statue eines ägyptischen Priesters. Es ist kein Wunder, dass er sich in der Vergangenheit geborgen und wohl fühlt. Dort erwarten ihn keine Zufälle, die für ihn die größte Gefahr bedeuten. Das Hier und Jetzt verwirren ihn. „Er sehnt sich nach der Zukunft, weil dann mehr Vergangenheit auf der Welt sein wird.“⁹³ Er kann und will in der Gegenwart, in der Wirklichkeit nicht leben, denn an allen Schmerzen ist die Gegenwart schuld. Sein ganzes Verhalten zeigt, dass er nicht da sein will oder kann. Eben dieses *Nicht-Dasein* isoliert ihn von den anderen. Er baut sich seine eigene Welt auf, in der er die Dinge nach Wunsch und Willen erschaffen und abschaffen kann.

Da der allmächtige Professor für seine Taten, Worte und Werke immer eine genaue Erklärung findet, können auch seine rechtfertigenden Erklärungen über Gott nicht ausbleiben. Der Bibelgott sei sowieso ein trauriger Analphabet. „Aber er [seine Göttlichkeit] wisse ja ohnehin alles besser.“⁹⁴ Ein Mensch, der einen besseren Gott zu schaffen fähig ist, muss größer sein als Gott: Er muss sich über Gott erheben. Er hat es damit leicht, weil ihn schon seine Kreaturen, die Bücher, erwarten. Er denkt für sie, er handelt

⁸⁹ Canetti: *Die Blendung*, S. 212.

⁹⁰ Ebd., S. 73.

⁹¹ Ebd., S. 73.

⁹² Ebd., S. 170.

⁹³ Ebd., S. 169.

⁹⁴ Ebd., S. 170.

für sie und sie sollen ihm nur dankbar sein. Peter Kien ist ein Gott voll Erbarmen. Obwohl er um alle Dummheiten der Welt weiß, hat er Mitleid und nimmt Rücksicht auf die unwissende Masse, „denn heute sei ein großer Tag des Herrn. Da wolle er verzeihen. Da wolle er in seine Rechte wieder eingesetzt lieben.“⁹⁵

Ein Gott ist in ihrer Welt auch Therese. Zuerst benimmt sie sich als bescheidene Göttin. Sie räumt die Wohnung von Kien um und organisiert sein Leben neu. Später denkt die Frau, sie kann das Vermögen von Kien einfach dadurch vergrößern, dass sie der Summe einige Nullen hintanfügt. Da sie die vorgestellte Geldmenge nicht findet, zaubert sie die gewünschte Summe auf das Testament. Sie meint, dass ihr Wille geschehe, wie im Himmel so auf Erden. Sie muss jedoch aus ihrem Himmel fallen, als Herr Grob ihr gegenüber keine würdige Verehrung zeigt. Ihre Stärke bricht aber nicht zusammen. Ihre Göttlichkeit blüht in der Hoffnung, dass sie durch mehr Geld Allmacht erobert. Da sie keine Untertanen braucht, kann sie diesen Plan (im Kopf) leicht durchführen.

Nicht weniger glaubt Fischerle an seine eigene Göttlichkeit. Er wohnt sowieso im *Himmel*, und ist dessen erster Herr. Seine unendliche Phantasie hilft ihm als Weltmeister nach Amerika zu reisen, wo ihm jede und jeder huldigt. Er, als Gott, habe jedoch dafür leider keine Zeit. Da der Zwerg einen göttlichen Verstand und ein unübertreffliches Gedächtnis hat, lernt er in einigen Stunden Englisch und nimmt sich weitere Sprachen vor. Seine Pläne gelingen ihm fast, weil er mit seinem Geld und seiner Überheblichkeit viel erreichen kann. Doch die Fahrt ins Zauberland scheitert eben an seiner Überheblichkeit. Er behandelt seine Angestellten wie ein Despot, und tappt in seine eigene Falle. Der Mangel an Demut und der übertriebene Machtanspruch untergraben die glänzende Zukunft des Kleinen.

Benedikt Pfaff macht sich durch Gewalt zu einem Gott. Er prügelt harmlose Menschen; andere Unschuldige sperrt er ein, und glaubt, dass er das Recht hat, seine Tochter zu töten. Allmächtig ist in seiner Welt ‚der gute Vater‘, weil seine Kreaturen die Schwächeren sind. Er darf handeln, wie er will, weil sein Brüllen das ganze Haus beherrscht. Der uniformierten (wenn auch pensionierten) Macht, leistet keiner Widerstand.

Georg erhebt sich mittels seiner Kranken zu Gott. Er missbraucht seine Macht und geht mit den Bewohnern des Irrenhauses nach Belieben um. Er macht aus ihnen bescheidene und begeisterte Untertanen, die ihn vergöttern und seinen Ruhm vergrößern. Seine Schmeichelei und geheuchelte Empathie bewirkt, dass jeder an ihn und seine magischen Fähigkeiten glaubt. Die Kranken sind für ihn nur Stufen, auf denen er in die Höhe steigen kann. Dort sitzt er zur Rechten Gottes und von dort wird er kommen, zu richten die Kranken und die Gesunden. Seinen eigenen Bruder erreicht seine allmächtige Heilkraft jedoch nicht. Peter Kien, wie jede andere Figur der *Blendung*, ist in seiner eigenen Macht-Sphäre eingesperrt und kann von seiner Göttlichkeit nicht geheilt werden. Der Arzt, wie er eingesteht, glaubt an die Kraft der Masse. Georg erzählt von seinen Kollegen, die an den Mehrheitssitten und -anschauungen ihrer Zeit festhielten. „Sie liebten den Genuß und deuteten alles und jeden mit dem Wunsch nach Genuß; eine

⁹⁵ Ebd., S. 92.

Modemanie der Zeit, die sämtliche Köpfe beherrschte und wenig leistete.⁹⁶ Hier wird die Theorie von Freud angedeutet und eine entgegengesetzte Meinung über andere Triebe im Menschen geäußert:

Von der viel tieferen und eigentlichsten Triebkraft der Geschichte, dem Drang der Menschen, in eine höhere Tiergattung, die Masse, aufzugehen und sich darin so vollkommen zu verlieren, als hätte es nie einen Menschen gegeben, ahnten sie nichts. Denn sie waren gebildet, und Bildung ist ein Festungsgürtel des Individuums gegen die Masse in ihm selbst. Den sogenannten Lebenskampf führen wir, nicht weniger als um Hunger und Liebe, um die Ertötung der Masse in uns. Unter Umständen wird sie so stark, daß sie den einzelnen zu selbstlosen oder gar gegen sein Interesse laufenden Handlungen zwingt.⁹⁷

Der Psychiater setzt noch lange seine wissenschaftliche Rede über die Masse fort. Offensichtlich glaubt er fest an eine starke Rolle der Masse in der Gegenwart und an deren zunehmende Funktion in der Zukunft. Die Masse als strukturierendes Element, welche nicht nur in den essayistischen Beiträgen, sondern auch in der Persönlichkeit der Figuren und selbst in der Handlung vorkommt, soll an dieser Stelle unbedingt hervorgehoben werden. In Georges Rede bekommt der aufmerksame Leser einen Schlüssel dazu.

Auf *eine* Entdeckung tat sich Georg etwas zugute, auf eben diese: die Wirksamkeit der Masse in der Geschichte und im Leben des einzelnen; ihr Einfluss auf bestimmte Veränderungen des Geistes. Bei seinen Kranken war es ihm geglückt, sie nachzuweisen. „Zahllose Menschen werden verrückt, weil die Masse in ihnen besonders stark ist und keine Befriedigung findet.“⁹⁸

Ich sehe in den Frauen ein nur vorläufig notwendiges Übel. Manche Insekten schon haben es besser als wir. Eine oder einige wenige Mütter bringen den ganzen Stock zur Welt. Die übrigen Tiere sind zurückgebildet. Kann man enger beisammenleben, als die Termiten es gewohnt sind? Welche furchtbare Summe geschlechtlicher Reizungen müßte ein solcher Stock vorstellen – besäßen die Tiere noch ihr Geschlecht!⁹⁹

Georg setzt seine impulsive Rede fort und analysiert weiter, wie es wäre, wenn im Termitenstock die Liebe, die unglückliche Liebe herrschen würde. Der Wahn würde um sich greifen, weil *jeder* nur an seine eigene Liebe denken würde. Die Tiere würden dabei vergessen, was sie sind: Blinde Zellen eines fanatischen Ganzen. Der Psychiater vergleicht dann diesen Wahn der Termiten mit einer möglichen geistigen Verwirrung seines Bruders. So wird der wissenschaftliche „Einsatz“ beendet und die Handlung zum Leben der Hauptfigur zurückgeführt.

Es ist – man kann das mit nichts vergleichen, ja es ist, als ob du dich eines hellichten Tages, bei gesunden Augen und voller Vernunft, mitsamt deinen Büchern in Brand setzen

⁹⁶ Ebd., S. 449.

⁹⁷ Ebd., S. 449.

⁹⁸ Ebd., S. 450.

⁹⁹ Ebd., S. 474.

würdest. Niemand bedroht dich, du hast Geld, soviel du brauchst und willst, deine Arbeiten werden von Tag zu Tag umfassender und eigenartiger, seltene alte Bücher fallen dir in die Hände, du erwirbst wunderbare Manuskripte, keine Frau betritt deine Schwelle, du fühlst dich frei und behütet, durch deine Arbeit, von deinen Büchern – da legst du, ohne Anlaß, in diesem gesegneten und unerschöpflichen Zustand, Feuer an deine Bücher und läßt sie und dich ganz ruhig verbrennen. Das wäre ein Geschehen, das entfernt an jenes im Termitenstock heranreichte, ein Hervorbrechen des Sinnlosen, wie dort, nur nicht in so großartigen Maßen.¹⁰⁰

Die hier formulierten Gedanken sind ein Vorwegnehmen des Selbstmordes von Peter Kien. Er wird verrückt, weil – wie es Georg früher richtig ausgedrückt hatte – die Masse in ihm besonders stark ist. Der Gelehrte will mit seinen erlesenen Freunden eins werden, und wenn es nicht anders möglich ist, dann durch den Tod.

¹⁰⁰ Ebd., S. 474–475.

Hajnalka Nagy

„BEZEICHNEND NICHT, SO AUCH NICHT ZEICHENLOS...“

INGEBORG BACHMANNS VERDACHT GEGENÜBER DEM BEDEUTUNGSWAHN DES ABENDLANDES

In dem *Buch Franza* spricht die weibliche Hauptfigur Franza Ranner über den „Bedeutungswahn“ der „Weißen“, d.h. westlicher, zivilisierter Kulturen, die alles durch Namensgebung, Etikettierung und Katalogisierung in Besitz zu nehmen, zu „kolonisieren“ versuchen. Eine mörderische Praxis, wie sich im Laufe der Geschichte zeigt, die den beobachteten, benannten Anderen zum Objekt einer Fallstudie reduziert:

Man hat mich benutzt, ich bin in einen Versuch gegangen, ein Objekt für den privaten Wissensdurst eines Wissenschaftlers. Körperbau wurde mir festgestellt, Typenlehre, Körperbau und Charakter...¹

Der Bedeutungswahn bedeutet den Primat des Signifikats, des immer Einen der abendländischen Metaphysik, den Bachmann nicht nur aus der Sicht einer zerstörten, ausgegrenzten Frau (z. B. Franza) zu zeigen versucht², sondern auch aus der Sicht einer Dichterin. Die Frage nach der Bedeutungskonstitution wird ein Grundelement ihres poetologischen Programms, das sich auf die Suche nach einer „neuen“ Sprache begibt, die jenseits der Binariät der symbolischen Ordnung die Welt darzustellen vermag. „Schlagt alle Bücher zu, das Abrakadabra der Philosophen, dieser Angstsatyrn, die die Metaphysik bemühen und nicht wissen, was die Angst ist.“³ Das um die 60er Jahre entstandene Fragment *Das Buch Franza* wiederholt hier eine Idee der jungen Dissertantin Bachmann, die ihre „Kritische Aufnahme der Existenzialphilosophie Martin Heideggers“ (1949) mit den folgenden Überlegungen abschließt:

Dem Bedürfnis nach Ausdruck dieses anderen Wirklichkeitsbereiches, der sich der Fixierung durch eine systematisierende Existentialphilosophie entzieht, kommt jedoch die Kunst mit ihren vielfältigen Möglichkeiten in zugleich höherem Maß entgegen.⁴

¹ Bachmann, Ingeborg: *Das Buch Franza*. In: *Das Todesarten Projekt in Einzelausgaben*. Hg. von Monika Albrecht, Dirk Götsche. München: Piper 1998, S. 64.

² vgl. die Studie von Marianne Schuller, die den Prozeß der Entsymbolisierung anhand von Franzas Wüstenerlebnis zeigt: *Wider den Bedeutungswahn. Zum Verfahren der Dekomposition in Der Fall Franza*. In: *Text + Kritik*: Ingeborg Bachmann. München: edition Text + Kritik GmbH 1984, S. 150–155., hier S. 152–153.

³ *Das Buch Franza*, S. 186.

⁴ Bachmann, Ingeborg: *Die kritische Aufnahme der Existenzialphilosophie Martin Heideggers* (Dissertation, Wien). Hg. von Robert Pichl. München: Piper 1985, S. 116.

Dass sich Bachmann mit dieser Feststellung im Sinne Wittgensteins und des Wiener Kreises von einer traditionellen, von Heidegger praktizierten Metaphysik abwendet und einzig in der Kunst eine Möglichkeit der Artikulierung des „anderen Wirklichkeitsbereiches“ (Ethik, Moral, Angst, Sinn der Welt) sieht, ist in den 1959/60 aus Anlass der Begründung der Poetikdozentur an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität gehaltenen *Frankfurter Vorlesungen* ebenfalls ablesbar. *Fragen und Scheinfragen* – so lautet der provokative, Wittgenstein zitierende⁵ Titel der ersten Vorlesung, die zum einen die Säulen der klassischen Literaturgeschichtsschreibung von Grund auf ins Schwanken bringt und zum anderen die gängigen Diskurse über die neuen Möglichkeiten dichterischen Schreibens sowie deren Bemühung mit „Anti-Begriffen“ das „neue“ Gedicht, das „neue“ Denken zu rechtfertigen, auf eine sehr kühne Weise konterkariert. „[I]hre ersten Sätze sind Zerstörung all der Erwartungen, die man mit der Einrichtung der Professur verbunden hatte“ – erkennt Irmela von der Lühе sowohl Ingeborg Bachmanns Stellung als Außenseiterin in Frankfurt als auch die Diskrepanz zwischen dem, was von der Seite der Studenten und Professoren erwartet wurde und dem, was sie tatsächlich zu hören bekamen.⁶ Auch der Bericht einer Journalistin der *Deutschen Zeitung* zeigt diese Diskrepanz auf, unmittelbar nach der letzten Vorlesung (*Literatur als Utopie*), welche von den eifrigen Germanisten der Universität als realer Angriff auf jedwede Literaturwissenschaft betrachtet wurde.

[Die Studenten] wollen Handfestes wissen, sie wollen Rhetorik, sie wollen – Seminarscheine. Sie werden es ihr nie verzeihen, dass sie es gewagt hat, Zweifel an der Literaturwissenschaft anzumelden. Ihre Fragen an den Seminarsitzungen bewiesen außerdem, wie wenig sie die eigenwilligen Vorlesungen von Ingeborg Bachmann verstanden hatten. [...] Am Pult stand keine Germanistin, da stand eine Dichterin. Sie war für akademische Begriffe total unkonventionell. Sie behandelte in zwangloser Folge Fragen der Literatur, die vielleicht auch sie bewegten.⁷

Dass die Frankfurter Poetikdozentur Bachmanns beinahe in einen Skandal gemündet hat, mag dahingestellt sein. Relevanter scheint, dass heute ihre Essays über die Literatur sehr oft bei der Auslegung ihrer Werke als Stützpunkte oder Kommentare herangezogen werden, ohne Bachmanns Haltung während der Vorlesungen und Seminare mit einzubeziehen (und hier ist nicht ihr Äußeres gemeint, wie z.B. das Herumhantieren mit Taschentüchern, Brillen, Zigaretten und Manuskript): Eine Haltung, die auf die Verweigerung jeglicher Werkanalysen und jeglichen „Etikettierens“ beharrt. Nein, sie wolle

⁵ Wittgenstein unterscheidet zwischen Sätzen und Scheinsätzen. Laut seiner These sind die Sätze der traditionellen Metaphysik nur Scheinsätze, die über das Wesen der Welt nichts aussagen können.

⁶ von der Lühе, Irmela: Ich ohne Gewähr. Ingeborg Bachmanns Vorlesungen zur Poetik. In: von der Lühе, Irmela (Hg.): *Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hamburg / Berlin: Argument 1982, S. 109.

⁷ Tilliger, Ruth: Alles blieb ungesagt. In: Schardt, Michael (Hg.): *über Ingeborg Bachmann. Rezensionen-Porträts-Würdigungen (1952–1992)*. Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. Paderborn: Igel Verlag 1994, S. 456.

nicht interpretieren⁸, weil wenn sie es tun würde, würde sie genau das unterminieren, worauf sie in den Vorlesungen hinaus wollte: Dem wissenschaftlichen Bild der Literatur als „offizielle Denkmalpflege“ und als „inoffizieller Terror“⁹, oder sogar als etwas Vergangenes und Abgetanes entgegenzuwirken und einen neuen Literaturbegriff zu stiften, der die Literatur als „ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekannten Grenzen“¹⁰ begreift, das „keine Zielbänder“ kennt. Bachmann beabsichtigt weder sich in den offiziellen Rahmen der von Germanisten praktizierten Literaturwissenschaft zu begeben, noch ein Werk auf eine Bedeutung hin festzulegen, die während einer Prüfung als Offenbarung aus einem vorgefertigten Materialvorrat wiedergegeben werden könnte. Es gibt doch „kein objektives Urteil über Literatur, nur ein lebendiges.“¹¹ Bachmanns neuartige Annäherung befreit die Literatur von den klassischen Strukturierungen der Literaturgeschichte, von der institutionalisierten „Klassifikationswut“¹² und dem geschlossenen „Einteilungswahn“ und setzt sie als Utopie frei, der nicht nur das „Vergangene und das Vorgefundene“, sondern auch „das Erhoffte, das Erwünschte“ und „das noch Hinzugewinnende“ bereits innewohnen, weil „ihre ganze Vergangenheit sich in die Gegenwart drängt.“¹³

Die „erste und schlimmste“ der Fragen, die an das Wesen der zeitgenössischen Dichtung wirklich rühren kann, ist die nach der „Rechtfertigung“ der schriftstellerischen Existenz.¹⁴ Weil der „Fragwürdigkeit der dichterischen Existenz nun zum ersten Mal eine Unsicherheit der gesamten Verhältnisse gegenüber[steht]“, weil das „Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding schwer erschüttert [ist]“¹⁵, fängt die Problematik des Schreibenden mit dem „Konflikt mit der Sprache“ an: „die abstrakten Worte [...] zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze“ – zitiert Bachmann aus dem Brief des Lord Chandos von Hofmannsthal, um die brennende Problematik sprachlicher Untauglichkeit veranschaulichen zu können. Auf diese Weise verknüpft sie mit dem neuen Literaturbegriff die Konzeption einer „neuen Sprache“ und eines „neuen Gedichtes“, die nun in ihren Grundzügen zu charakterisieren wären, ohne in die Falle des Adjektivs „neu“ zu gehen und sich von der Gegenbewegung der verschiedenen Richtungen des „Alogischen, Absurden, Grotesken, anti, dis- und de-“ verführen zu lassen. Weil „[d]as Wunschbild der Aliteratur gehört eben auch in die Literatur [...] eine Aliteratur findet innerhalb der Literatur statt.“¹⁶ Mit dem zitierten Text von Hofmann-

⁸ nein, ich möchte nicht interpretieren In: Tilliger 1994, S. 457.

⁹ Bachmann, Ingeborg: Literatur als Utopie. In: Bachmann, Ingeborg: Werke in 4 Bänden. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. Bd. 4. München / Zürich: Piper 1978, S. 258.

¹⁰ Ebd., S. 258.

¹¹ Ebd., S. 259.

¹² So Bachmann über Literaturkritiker in dem Interview mit Kuno Raeber, Januar, 1963. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1991, S. 41.

¹³ Ebd., S. 259.

¹⁴ Bachmann, Ingeborg: Fragen und Scheinfragen. In: Bachmann: Werke. Bd. 4., S. 186.

¹⁵ Ebd., S. 188.

¹⁶ Bachmann: Literatur als Utopie. In: Bachmann: Werke. Bd. 4., S. 260.

sthal beginnt für Bachmann eine „Abwendung vom Ästhetizismus“¹⁷ und eine radikale Zuwendung an etwas, was sie als neues Denken beschreibt:

Denn die wirklich großen Leistungen dieser letzten fünfzig Jahre, die eine neue Literatur sichtbar gemacht haben, sind nicht entstanden, weil Stile durchexperimentiert werden wollten, weil man sich bald so, bald so auszudrücken versuchte, weil man modern sein wollte, sondern immer dort, wo vor jeder Erkenntnis ein neues Denken wie ein Sprengstoff den Anstoß gab – wo, vor jeder formulierbaren Moral, ein moralischer Trieb groß genug war, eine neue sittliche Möglichkeit zu begreifen und zu entwerfen.¹⁸

Die Literatur und die Sprache kann daher nicht „formal“ an sich neu gestaltet werden, wie das die Vertreter des *l'art pour l'art* wünschten, sondern sie können lediglich von Innen, d.h. durch einen moralischen Antrieb, verändert werden. Nicht nur die Gedanken von Karl Kraus – „Alle Vorzüge einer Sprache wurzeln in der Moral.“ –, die Bachmann in der zweiten Vorlesung zitiert, sondern auch die von Robert Musil hallen in der oben zitierten Textstelle wider. Bachmann hebt in ihrem Essay *Ins tausendjährige Reich* (1954) von Musils Opus *Der Mann ohne Eigenschaften* das „theoretisch anmutende Unternehmen“ hervor, das Denken und Handeln mittels „einer neuen Moral“ und „eines neuen Glaubens“ zu reaktivieren.¹⁹ Musil „macht sich nicht auf schmerzliche Suche nach dem verlorenen Glauben und der verlorenen Moral, sondern experimentiert mutig [...] an der Entfesselung geistiger Atomenergie und macht Kräfte frei“²⁰. An diesen neuen Geist, an diese neue Moral denkt Bachmann, wenn sie die neue Sprache in *Fragen und Scheinfragen* als „ein[en] moralische[n], erkenntnishafte[n] Ruck“²¹ definiert und einem rein formalen Ästhetizismus gegenüberstellt. Dieser „moralische“ Antrieb, „vor aller Moral“ besitzt eine Stoßkraft, die das dichterische Denken in die einzig gute Richtung schleudert, die von Wortwahl über Stil bis hin zu den Problemkonstanten alles bestimmen wird. Die neue Sprache muss „eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt.“²² Das Wort „Gangart“, das sich als ständiges Fortbewegen und Suchen versteht, verbindet in einem Begriff das Denken, das Sprechen und das Gehen und lässt als ein im Moralischen fundiertes Richtungsnehmen sowohl die Schriftsteller als auch die Literatur in ein neues, d.h. utopisches Rechtsverhältnis mit der Sprache treten:

Denn dies bleibt doch: sich anstrengen müssen mit der schlechten Sprache, die wir vorfinden, auf diese eine Sprache hin, die noch nie regiert hat, die aber unsere Ahnung regiert und die wir nachahmen.²³

¹⁷ Bachmann: *Fragen und Scheinfragen*. In: Bachmann: *Werke*. Bd. 4., S. 188.

¹⁸ Ebd., S.191.

¹⁹ Bachmann, Ingeborg: *Ins tausendjährige Reich*. In: *Werke*. Bd. 4., 1978, S. 25.

²⁰ Ebd., S. 25.

²¹ Bachmann: *Fragen und Scheinfragen*. In: Bachmann: *Werke*. Bd. 4., S. 192.

²² Ebd., S. 192.

²³ Bachmann: *Literatur als Utopie*. In: Bachmann: *Werke*. Bd. 4., S. 270.

In diesem Sinne wird selbst die Literatur in ein ständiges Unterwegssein gezwungen, unterwegs zu der „neuen Sprache“, die sich „an einem Ziel [orientiert], das freilich, wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt.“²⁴ Die von der dichterischen „Ahnung“ gesteuerte Bewegung „auf diese eine Sprache hin“ bestimmt grundlegend Bachmanns Richtungs*poetik*, die trotz der Unrealisierbarkeit („Wir besitzen [die neue Sprache] als Fragment“²⁵) auf das Weitergehen und Weiterschreiben beharrt.

Was aber impliziert eine Literatur als Utopie, was eine neue Sprache, die das Denken und Handeln reaktiviert? Wie soll Poesie sein, damit die Realität von der Sprache und durch die Sprache repräsentiert und verändert werden kann? In den *Frankfurter Vorlesungen* gibt Bachmann nur die Stichworte an, die in dem Schriftsteller als „utopische Existenz“ die „utopische“ Voraussetzung der Werke sehen²⁶, oder die die Poesie als Brot definieren, die „scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht sein [muss], um an den Schlaf der Menschen rühren zu können“.²⁷ Was Bachmann darunter versteht, wie sie die Menschen aus ihrem Schlaf herausführen mag, ist sowohl in dem radikalen Ton ihrer Werke, in deren ununterbrochenen An- und Aufrufungen eingeschrieben als auch in ihrer Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (1959) detailliert ausgelegt. Dort bezeichnet die Autorin als eine der wichtigsten Aufgaben des Schriftstellers, den Schmerz nicht zu leugnen, sondern ihn wahrzuhaben und wahr zu machen, damit den Menschen „die Augen aufgehen“:

Alle Fühler ausgestreckt, tastet er [der Schriftsteller] nach der Gestalt der Welt, nach den Zügen des Menschen in dieser Zeit. Wie wird gefühlt und was gedacht und wie gehandelt? Welche sind die Leidenschaften, die Verkrümmungen, die Hoffnungen...?²⁸

Bachmanns Poetik ist folglich eine, die den Menschen die Wahrheit zumuten will und dafür immer bereit ist bis zum Äußersten zu gehen, die Grenzen zu überschreiten. Grenzüberschreitung ist in diesem Sinne eine poetische Notwendigkeit, die Voraussetzung dessen, was sie utopisches Schreiben nennt. Nicht zufällig findet sie für dieses literarische Unternehmen ein Vorbild im österreichischen Autor Robert Musil und dessen Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, der in der inzestuösen Beziehung von Ulrich und Agathe an einem „anderen Zustand“ als Grenzübertritt experimentiert, in dem die konventionellen Gesellschaftsstrukturen ihre Gültigkeit verlieren und sich „alle Formen“ auflösen. „Musils Richtbilder“ – so Bachmann – „zwingen uns, nachzudenken, genau zu denken und mutig zu denken“ und führen uns „aus einem schablonenhaften und konventionellen Denken“²⁹ hinaus. Musils Held Ulrich, der mit dem „Möglichkeitssinn“ versehen, die alten moralischen Werte der Gesellschaft als „Funktionsbegriffe“ entlarvt und dadurch auf die Gefährdung eines Denkens „in geschlossenen Ideologien“, das „di-

²⁴ Bachmann, Ingeborg: *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*. Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden. In: Werke. Bd. 4., 1978, S. 276.

²⁵ Bachmann: *Literatur als Utopie*. In: Bachmann: Werke. Bd. 4., S. 271.

²⁶ Ebd., S. 271.

²⁷ Bachmann: *Fragen und Scheinfragen*. In: Bachmann: Werke. Bd. 4., S. 197.

²⁸ Bachmann: *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*. In: Werke. Bd. 4., S. 276.

²⁹ Bachmann: *Ins tausendjährige Reich*. In: Werke. Bd. 4., S. 28.

rekt zum Krieg führt“³⁰ aufmerksam macht, kann gerade jene „Zumutung“ realisieren, die Bachmann von den neuen literarischen Werken erwartet.

Bachmanns Texte zeichnen sich ebenfalls durch den Zerstörungswillen der erstarrten Gesellschaftsstrukturen aus, der sich mit einer bisher unbekannten Kühnheit und Rückhaltlosigkeit zu Wort meldet. Das verwendete Vokabular, mit dem diese radikal neue Richtung angegeben wird, ist oft durch einen aggressiven, militanten Stil gekennzeichnet und ist auch für die Jugendgedichte Bachmanns charakteristisch, wie für das Gedicht *Hinter der Wand* (1948–53), dessen Titel das dichterische Sprechen, das das gut strukturierte System der „Pfeiler“ zu durchbrechen sucht, bereits hinter die Härte und Festigkeit gesellschaftlicher Institutionen (Wand) setzt:

Ich fliege, denn ich kann nicht ruhig gehen,
Durch allen Himmel sichere Gebäude
Und stürze Pfeiler um und höhle Mauern.
Ich warne, denn ich kann des Nachts nicht schlafen,
Die anderen mit des Meeres fernem Rauschen.
Ich steige in den Mund der Wasserfälle,
Und von den Bergen lös ich polterndes Geröll.³¹

Dass an dieser Radikalität auch zehn Jahre nichts ändern können, belegt eine Szene des Romanfragments „*Das Buch Franza*“, in der Franza mit ihrem Kopf gegen die harte Mauer einer Pyramide schlägt und mit ihrem wiederholten Nein! Nein! der verfestigten Ordnung der Väter entgegentritt.

Demgemäß gilt als Hauptfragestellung von Bachmanns Hörspielen und ersten Erzählungen, wie sich das Individuum dem gesellschaftlichen Zwang gegenüber behaupten kann, wie die alte, auf das Gesetz des Nom du Père³² – d.h. des Logos und der symbolischen Bedeutungen – zentrierte Ordnung überwunden und zerstört werden kann, ohne unwiderruflich außerhalb der Welt zu geraten. Die Hörspiele *Der gute Gott von Manhattan* (1957) oder *Die Zikaden* (1954) zeigen die Gefahren des vollkommenen Austrittes aus dem Kreislauf der Welt. Hier muss Robinson die Absurdität seines Rückzugs aus der Welt neu bedenken, dort muss eine aus der „neuen Welt“ stammende junge Dame, Jennifer geopfert werden, damit ihr ekstatisches Liebesgefühl die Welt nicht aus ihrer gewohnten Bahn wirft. Das Hörspiel *Die Zikaden* variiert mit ironischem Unterton den Topos der Inselutopien: Schauplatz und Zeitangabe des Hörspiels sind modellhaft, indem sie zwar einen „Ausnahmestand“ bezeichnen, aber diesen mit einem negativen Zeichen besetzen. Im Mittelpunkt steht eine von Wasser umgebene Insel, deren Bewohner von absurden Wunschbildern geplagt sind. Auf der Insel ist die Zeit in Bewegungslosigkeit eingefroren: es ist Mittag, außer Robinson, Benedikt und dem Gefangenen ist jeder in tiefem Schlaf. Nur der Gesang der Zikaden ist als Warnzeichen zu hören. Die

³⁰ Ebd., S. 27.

³¹ Bachmann, Ingeborg: *Hinter der Wand*. In: Bachmann: Werke. Bd. 1., S. 15.

³² Bezeichnung von Jacques Lacan. Laut seiner Theorie basiert die symbolische Ordnung der patriarchalen Gesellschaft auf dem Namen des Vaters also auf dem Gesetz des symbolischen Vaters.

Dialektik von Robinson und dem Gefangenen zeichnet den Gegensatz von den Ideen der Freiheit vs. Gefangenschaft, Austritt aus der Welt vs. Rückkehr in die Welt antagonistisch nach. Das Ende des Hörspiels stellt anhand des von Platon geprägten Mythos der Zikaden die bitteren Konsequenzen des Austrittes aus der Ordnung dar:

Denn die Zikaden waren einmal Menschen. Sie hörten auf zu essen, zu trinken und zu lieben, um immerfort singen zu können. Auf der Flucht in den Gesang wurden sie dürrer und kleiner und nun singen sie, an ihre Sehnsucht verloren-verzaubert, aber auch verdammt, weil ihre Stimmen unmenschlich geworden sind.³³

Diesem „Zikaden-Schicksal“ wird eine in der Gesellschaft geglückte, sinnvolle Tätigkeit gegenübergestellt: „Willst du nicht aufstehen und sehen, ob diese Hände zu gebrauchen sind? [...] Such nicht zu vergessen! Erwinnere dich und der dürre Gesang deiner Sehnsucht wird Fleisch!“³⁴ Das mit den Inselbewohnern geteilte Los des Erzählers beleuchtet nicht nur die Sinnlosigkeit des Austrittes, sondern macht auf die Gefahren einer „Kunst für sich“, ohne moralischen Hintergrund aufmerksam.³⁵ Diese Erkenntnisse nehmen Bachmanns später entstandene Essays vorweg (die genannten Frankfurter Vorlesungen, Kriegsblinden-Preisrede), die zwischen *littérature engagée* und *littérature pure* ein „drittes Kunstverständnis“ suchen³⁶, das eine kritische Zuwendung zu gesellschaftlichen Fragen voraussetzt und eine soziale Aufgabe für den Schriftsteller bestimmt, nämlich „seine Zeit zu repräsentieren, und etwas zu präsentieren, für das die Zeit noch nicht gekommen ist.“³⁷ Der meistzitierte Satz der Kriegsblinden-Preisrede dokumentiert die bittere Erkenntnis von der Notwendigkeit der Rückkehr in die Ordnung: „Es ist auch mir gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, dass es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen.“³⁸ Der Schriftsteller kann nur eines tun: „im Widerspiel des Möglichen mit dem Unmöglichen“³⁹ jenen Moment aufgreifen, in dem die Grenzen der Welt flüchtig werden, in dem die auf dem festen, sozialen Gebäude der Welt entstandenen Risse die fortwährend strömende Kontinuität der Zeit zum Stocken bringen und in dieser chronothopischen Spalte die Grenzen der Welt für einen Augenblick überschritten werden, um den Traum der „neuen Welt“ und der „neuen Sprache“ zu verwirklichen.

Von jenem Punkt an, wo die Hauptfigur der Erzählung *Das dreißigste Jahr* erkennt, dass die Entstehung einer neuen Weltordnung ohne eine neue Sprache nicht realisierbar

³³ Bachmann, Ingeborg: Die Zikaden. In: Werke. Bd.1., S. 268.

³⁴ Ebd., S. 267. Vgl. die Überlegungen der namenlosen Hauptfigur der Erzählung *Das dreißigste Jahr*: Er suchte nach einer Pflicht, er wollte dienen. Einen Baum pflanzen. Ein Kind zeugen. In: Werke. Bd. 3., S. 106.

³⁵ Vgl. auch Weigel, Sigrid: Ein Ende mit der Schrift, ein anderer Anfang. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise. In: Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. München: edition Text und Kritik GmbH 1984, S. 63.

³⁶ Weigel 1984, S. 60.

³⁷ Bachmann: Fragen und Scheinfragen. In: Bachmann: Werke. Bd. 4., S. 196.

³⁸ Bachmann: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. In: Werke. Bd. 4., S. 276.

³⁹ Ebd., S. 276.

ist („Keine neue Welt, ohne neue Sprache.“), wird die Problematik der Zerstörung des alten Welt- und Wertsystems als sprachliche Problematik in den Prosawerken behandelt. Weil die „Schändlichkeit“, die „Vorurteile – Rassenvorurteile, Klassenvorurteile, religiöse Vorurteile“ „durch das Fortbestehen der Worte festgehalten“⁴⁰ werden, soll das Wort als Bezeichnendes, das Logos als Grundstein der symbolisch-logozentrischen Ordnung zerstört werden, damit nicht nur die Dinge, sondern auch die Namen verschwinden können. Die alte, phrasenhafte Gaunersprache ist ungeeignet, authentische Gefühle, Wahrheiten oder die Logik, „auf der die Welt gehängt ist“, wiederzugeben. So impliziert der Austritt aus der bestehenden Ordnung einen Austritt aus den Sinngebungen und Bedeutungszuweisungen, die die abendländische Kultur in ihrer Gefangenschaft halten. Dieses sprachliche Problem, die Welt ohne sich des begrifflichen Apparats der patriarchalischen Ordnung zu bedienen und gleichzeitig in der Ordnung zu bleiben, dokumentiert bereits ein frühes Gedicht, in dem das lyrische Ich das Fehlen eines entsprechenden Wortes beklagt und sich selbst fragt: „Wie soll ich mich nennen? / Ohne in anderer Sprache zu sein?“⁴¹. Die Frage nach den Möglichkeiten der Benennung der Welt, ohne wiederum dichotomisch gesetzte Gegensätze und Kategorien zu stiften, zieht sich paradigmatisch durch Bachmanns gesamtes literarisches Oeuvre. Das Gedicht *Ihr Worte* (1961) artikuliert modellhaft dieses Grundparadoxon der Bachmannschen Poetologie in einer einzigen Zeile – „bezeichnend nicht, so auch nicht zeichenlos!“ –, die die Möglichkeit einer „neuen“ Sprache demgemäß in dieser „nicht bezeichnenden“ Zeichenhaftigkeit der Sprache sieht, d.h. in der Zerstörung der Dualität des sprachlichen Zeichens und in der „Erschütterung der Subjekt-Objekt-Beziehung“⁴². Das Gedicht, in dem die Worte aufgefordert werden, „zu ihrer Wahrheit zu kommen“⁴³, artikuliert den „Verdacht“⁴⁴ des Schriftstellers gegenüber der phrasenhaften Sprache der Gesellschaft.

IHR WORTE!

Ihr Worte, auf, mir nach!,
und sind wir auch schon weiter,
zu weit gegangen, geht's noch einmal
weiter, zu keinem Ende geht's.

Es hellt nicht auf.

Das Wort
wird doch nur
andere Worte nach sich ziehen,

⁴⁰ Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr. In: Werke. Bd. 2., S. 132.

⁴¹ Bachmann, Ingeborg: Wie soll ich mich nennen? In: Werke. Bd. 1., S. 20.

⁴² Interview mit Alois Rummel, 25. November 1964. In: Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden, S. 49.

⁴³ Gespräch über das Gedicht *Ihr Worte* mit N.N., 1961. In: Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden, S. 25.

⁴⁴ Ich weiß noch immer wenig über Gedichte, aber zu dem wenigen geht der Verdacht. Verdächtige dich genug, verdächtige die Worte, die Sprache. In: Ebd., S. 25.

Satz den Satz.
So möchte Welt,
endgültig,
sich aufdrängen,
schon gesagt sein.
Sagt sie nicht.

Worte, mir nach,
daß nicht endgültig wird
– nicht diese Wortbegier
und Spruch auf Widerspruch!

[...]

Ins höchste Ohr nicht,
Nichts, sag ich, geflüstert,
zum Tod fall dir nichts ein,
laß, und mir nach, nicht mild
noch bitterlich,
nicht trostreich,
ohne Trost
bezeichnend nicht,
so auch nicht zeichenlos –

Und nur nicht dies: das Bild
im Staubgespinnst, leeres Geroll
von Silben, Sterbenswörter.

Kein Sterbenswort,
Ihr Worte!⁴⁵

In der zweiten Frankfurter Vorlesung (*Über Gedichte*) registriert Bachmann in den Gedichten von Nelly Sachs eine „Bewegung aus Leiderfahrung“ und zählt diese zum Grundzug jener „neuen Gedichte“, die nach dem zweiten Weltkrieg ein „neues Rechtsverhältnis zwischen der Sprache und den Menschen herzustellen“ vermögen.⁴⁶ Das der Freundin und Dichterin gewidmete Gedicht versucht folglich ganz im Sinne von Sachs und Celan den Austritt aus der symbolisch-logozentrischen Ordnung durch das „Hinausführen“ der Worte aus den konventionellen Denkmustern, aus der tradierten Wech-

⁴⁵ Bachmann, Ingeborg: Ihr Worte. In: Werke. Bd. 1., S. 162–163.

⁴⁶ Bachmann, Ingeborg: Über Gedichte. In: Werke. Bd. 4., S. 208. Dass Bachmann sich – wie auch andere Dichter – gezwungen sah, in ihrer Poetik gegen das im Jahre 1949 berühmt gewordene Verdikt von Adorno (nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch) zu argumentieren, kann eine weitere Motivation ihrer Suche „nach einem neuen Rechtsverhältnis“ bilden. Die Gedichte des ersten Lyrikbandes *Die gestundete Zeit* nehmen doch gerade das Leben nach dem zweiten Weltkrieg genau ins Visier und hören nicht auf, auf den latent fortsetzenden Kampf des Alltags hinzuweisen. (vgl. die Überlegungen von Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk: Von den frühesten Gedichten bis zum Todesarten-Zyklus. Frankfurt: Hain 1993, S. 19.)

selbeziehung von Wort und Ding sowie aus dem Automatismus der alten Konstellation von Wort und Welt zu verwirklichen. Solange die Worte ihre dringende Aufgabe nicht erfüllen können, solange sie die Welt mit einer einzigen Bedeutung zu benennen vermögen, müssen sie „immer weiter“, „zu keinem Ende“ gejagt werden. Das lyrische Ich, das die Worte nach sich ziehend die Welt verlässt, hofft noch darauf – anders als das Gedicht *Keine Delikatessen* – mit diesem haltlosen Gestus die Falle erstarrter Konstellationen überwinden und das Gedicht selbst vor der „bezeichnenden Bedeutungsfestlegung“ retten zu können. Um zu verhindern, dass die Welt „endgültig gesagt“ wird, sind die als „Sterbensworte“ bezeichneten Dichterworte oder die „Staubgespinnst“ genannten dichterischen Bilder, die als „leeres Geröll von Silben“ die Wirklichkeit nicht mehr erfassen können, gezwungen, die (Text)Welt zu verlassen. Während das lyrische Ich mit seinen Worten die Welt der Benennungen hinter sich lässt, enthüllt sie die unumgehbare Verselbstständigung menschlicher Sprache: Das Wort zieht eine Reihe anderer Worte nach sich, ohne deren Wert zu schätzen. So wird die Welt zum „erstarrten Einzelfall“ ihrer Möglichkeiten, anstatt ein Kompendium „abertausender“ Möglichkeiten zu sein. Die Wörter sind zum Verstummen aufgerufen („Sagt sie nicht.“), wodurch Schweigen als der „reinste Zustand“ des Dichterdaseins anzusehen wäre.⁴⁷ Auch eine negierende Haltung („Spruch auf Widerspruch“) kann nur noch als die andere Seite derselben Problematik betrachtet werden, wie auch die Begriffe von „Aliteratur“, „Antistück“, „Anti-Roman“⁴⁸ notwendigerweise, trotz ihrer Verneinung, innerhalb des Systems und daher ungeeignet bleiben, eine vollkommen neue, revolutionäre Herangehensweise und eine neue Richtung der Literatur einzuschlagen. Jedwede bis jetzt praktizierte Äußerungsform dichterischen Sprechens wird abgelehnt: Über keines der Gefühle, über keine der Angelegenheiten des Herzens, nichts über Tod und Leben sollte geschrieben werden. Durch die Fülle aneinander gereihter Gegensatzpaare werden die „Art und Weise“, die Beschaffenheiten eines Gedichtes abgelehnt („nicht mild, noch bitterlich, nicht trostreich, ohne Trost“), während sowohl die Dualität der Antithesen (vgl. die Negationen wie Antistück, Anti-Roman!), als auch die Tradition der Antithesenbildung *ad absurdum* geführt werden, indem mit der „klassischen“, grammatischen Negationsformel von „weder...noch“ gebrochen wird. Ein „neues“ Gedicht, auf das Bachmann insistiert, sollte „bezeichnend nicht“, aber auch „nicht zeichenlos“ sein, dem „Ausdruck einen neuen Stellenwert geben“⁴⁹, folglich ein solches Gebilde zustande bringen, das Paul Celan in seinem Lyrikband *Sprachgitter* praktizierte: die Metaphern auslöschend, jeden Bezug zwischen den Worten und der Welt hart überprüfend und „neue Definitionen“ stiftend.⁵⁰ Das rein formale, ästhetische Gedicht als „Fingerübung“, „Affektiertheit“ und „Basstelei“ wird radikal abgelehnt, zugunsten eines ethisch-moralischen Imperativs, d.h. „jene[s] Vorfeld[es], in dem von jedem neuen Schriftsteller die Maßstäbe von Wahrheit und

⁴⁷ Vgl. Musik und Dichtung. In: Werke. Bd. 4., S. 60.

⁴⁸ Vgl. Fragen und Scheinfragen bzw. Literatur als Utopie.

⁴⁹ Interview mit Josef-Hermann Sauter, 15. September, 1965. In: Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden, S. 60.

⁵⁰ Vgl. über Gedichte, S. 216.

Lüge immer neu errichtet werden müssen.“⁵¹ Bachmanns literarische Zielsetzung ist ähnlich der von Musil oder der von Kafka: „Wenn das Buch, das wir lesen, uns nicht mit einem Faustschlag auf den Schädel weckt, wozu lesen wir denn das Buch?“⁵². Solange die Worte die „Falle binärer Oppositionen“ nicht vermeiden können, müssen sie weiter, immer weiter getrieben werden. Dies ist aber ebenfalls jenes fortwährende Unterwegssein, das sein Ziel gerade in diesem Gehen findet, das sich in die Richtung des „fabelhaften Kontinents“ fortbewegt. Das Gedicht folglich präsentiert in diesem Sinne nicht nur die Zerschlagung der Realitätsbezüge der Worte, auch nicht das Gejagt-Sein des Dichters, sondern auch ein utopisches Gedicht *par excellence*, das gerade die ihm gesetzten Grenzen immer wieder weiter verschiebt und in dieser Fortbewegung eine neue Gangart findet.

Das Gedicht, *Keine Delikatessen* (1963), das mit der Auslöschung des „eigenen Teiles“ dem dichterischen Schaffen ein unwiderrufliches Ende setzt, sieht dort, wo *Ihr Worte* noch eine Möglichkeit der Rettung des Gedichts als Ausdrucksform gefunden hat, nur noch eine Unmöglichkeit.

KEINE DELIKATESSEN

Nichts mehr gefällt mir.

Soll ich
eine Metapher ausstaffieren
mit einer Mandelblüte?
die Syntax kreuzigen
auf einen Lichteffekt?
Wer wird sich den Schädel zerbrechen
über so überflüssige Dinge –

Ich habe ein Einsehen gelernt
mit den Worten,
die da sind
(für die unterste Klasse)

Hunger
Schande
Tränen
und
Finsternis.

Mit dem ungereinigten Schluchzen,
mit der Verzweiflung
(und ich verzweifelte noch vor Verzweiflung)
über das viele Elend,
den Krankenstand, die Lebenskosten,
werde ich auskommen.

⁵¹ Ebd., S. 206.

⁵² Ebd., S. 210–11.

Ich vernachlässige nicht die Schrift,
sondern mich.
Die andern wissen sich
Weißgott
mit den Worten zu helfen.
Ich bin nicht mein Assistent.

Soll ich
einen Gedanken gefangen nehmen,
abführen in eine erleuchtete Satzzeile?
Aug und Ohr verköstigen
Mit Worthappen erster Güte?
Erforschen die Libido eines Vokals,
ermitteln die Liebhaberwerte unserer Konsonanten?

Muß ich
mit dem verhakelten Kopf,
mit dem Schreibkrampf in dieser Hand,
unter dreihundertnächtigem Druck
einreißen das Papier,
wegfegen die angezettelten Wortopern,
vernichtend so: ich du und er sie es

wir ihr?

(Soll doch. Sollen die anderen.)

Mein Teil, es soll verloren gehen.⁵³

Im Grunde genommen werden hier dieselben „Fingerübungen“ abgelehnt, an denen die Autorin in ihren *Frankfurter Vorlesungen* immer wieder Zweifel hegte, die als reine, ästhetische Formen die Fragen des menschlichen Daseins (Hunger, Schande, Tränen und Finsternis) unberührt lassen. Metapher, Syntax und die schönen Wortbilder, die auch im Gedicht selbst vorgeführt werden (z.B. „mit einer Mandelblüte ausstaffieren“, „auf einen Lichteffect kreuzigen“), werden als „überflüssig“ angesehen. Gegenüber diesen „Wortopern“ stehen die Worte „für die unterste Klasse“ durch Zeilenzäsur streng voneinander getrennt, entblößt. Es sind Begriffe, die ohne eine Metapher zurechtkommen. Beim genauen Hinsehen handelt es sich nicht nur um die Untauglichkeit dichterischer Bilder, sondern um die Unzulänglichkeit des sprechenden Ich. Während sich andere mit dichterischen Mitteln zu helfen wissen, ist die Beziehung zwischen dem lyrischen Ich und dem Wort schwer erschüttert: „Ich bin nicht mein Assistent“. Nicht nur die dichterische Arbeit an sich wird verweigert (das Kopfzerbrechen über Worte, Metaphern, Vokale und Konsonanten), sondern auch der Zugang zu den Anderen erscheint unmöglich: Die Bezeichnungen „ich du und er sie es“ treten als bloße Personalpronomen hervor, in ihrer rein grammatikalischen Funktion. Der letzte Satz, der sich wiederum durch eine

⁵³ Bachmann, Ingeborg: Keine Delikatessen. In: Werke. Bd.1., S. 172–173.

Zeilenzäsur vom anderen Textteil abhebt, formuliert eine endgültige Absage an jenen subjektiven Teil, der früher zu den „Wortopern“ neigte. Wie das Gedicht *Ihr Worte*, so zeichnet sich auch *Keine Delikatessen* durch eine grundlegende, aus der Differenz zwischen Form und Inhalt resultierende Doppelbödigkeit aus. Indem die von den anderen als „Leckereien“ konsumierten Wortbilder von feinster Natur als „leere Hülsen“ entlarvt werden, wird die hinter der Maskerade des zeitlos Schönen verborgene Bildersprache „zerschrieben“⁵⁴ und ihr eine auf das Minimale reduzierte, „entblößte“ Sprache mit grammatischen Formeln und Substantiven entgegengesetzt. Das Gedicht beantwortet rückblickend die Frage des Gedichtes der jungen Bachmann *Entfremdung*: „Was soll nur werden? [...] Soll ich mich aufmachen, mich allem wieder nähern?“⁵⁵ mit einer Negation: „(Soll doch. Sollen die anderen.) / Mein Teil, es soll verloren gehen.“

Der Austritt aus dem Automatismus der Sinnzuweisungen menschlicher Sprache ist in den Erzählungen des Bandes *Das dreißigste Jahr* (entstanden zwischen 1956–57, erschienen 1961) Grundlage der „Gefangenschaft“ des Individuums im ewig gleichen Kreislauf der Welt. Die Texte, die ein enges Verhältnis zwischen *Ordnung* (patriarchalische Gesellschaft), *Geschlecht* (genealogische Abstammung) und *Sprache* (die Sprache als Logos, als Grundstein der Metaphysik und der abendländischen Kultur dient dazu, die Menschen in der Ordnung zu halten) setzen⁵⁶, verbinden die Unzulänglichkeit der normierten, floskelhaften (Gauner)Sprache des Alltags mit der allgemeinen Problematik der Befreiung aus der ebenfalls normierten, auf geerbten Verhaltensregeln und Denkmustern ruhenden Gesellschaftsordnung.

Ich denke politisch, sozial und noch in ein paar anderen Kategorien und hier und da einsam und zwecklos, aber immer denke ich in einem Spiel mit vorgefundenen Spielregeln und einmal vielleicht auch daran, die Regeln zu ändern. Das Spiel nicht. Niemals!⁵⁷

Als Gefangener des Spiels muss der namenlose Protagonist von *Das dreißigste Jahr* feststellen, dass der Austritt aus der bestehenden Ordnung und aus der „Gaunersprache“ notwendigerweise mit der Geburt einer neuen Sprache sowie eines neuen, von dem sozialen Spiel unberührten Menschentypus einhergeht. Der Protagonist der Erzählung *Alles* könnte bereits mit dieser Erkenntnis eine neue Richtung mit seinem neugeborenen Kind einschlagen. Um diesen neuen Menschentyp erschaffen zu können, müsste er jedoch sein Kind nicht nur von der Gesellschaft fernhalten und es in die Natur zurückführen, sondern es auch vor den traditionellen Bedeutungszuweisungen retten:

Hatte ich es, zum Beispiel, nicht in der Hand, ihm die Benennung der Dinge zu verschweigen, ihn den Gebrauch der Gegenstände nicht zu lehren? Er war der erste

⁵⁴ Ein von Bachmann verwendetes Wort in Bezug auf ihre dichterische Schreibweise: da kann ein Schriftsteller sich nicht der vorgefundenen Sprache, also der Phrasen bedienen, sondern er muß sie zerschreiben. Interview mit Ekkehart Rudolph, 23. Mz 1971. In: Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 84.

⁵⁵ Bachmann, Ingeborg: *Entfremdung*. In: *Werke*. Bd. 1., S. 13.

⁵⁶ Weigel 1984, S. 71.

⁵⁷ Bachmann: *Das dreißigste Jahr*. In: Bachmann: *Werke*. Bd. 2., S. 102.

Mensch. [...] Sollte ich ihm die Welt nicht überlassen, blank und ohne Sinn? Ich mußte ihn ja nicht einweihen in Zwecke und Ziele, nicht in Gut und Böse ...⁵⁸

Obwohl das Experiment zum Verstummen und Tod führt, wird das rätselvolle, beziehungslose und unentzifferbare Gesicht des Kleinkindes als *tabula rasa*, als eine mögliche Utopie festgehalten: Elf Jahre später findet eine, als „Mädchenfrau“ bezeichnete, alterslose Protagonistin, Beatrix, im zweiten und letzten Erzählband *Simultan* (1972) ebenfalls in der Bedeutungs- und Beziehungslosigkeit ihres „ausdruckslosen und maskenhaften Gesichtes“ den Ausweg aus der „grauenhaften Normalität“ der Gesellschaft, während sie sich in einem Spiegel beobachtet und sich selbst als ein „unverstandenes Kunstwerk“ apostrophiert, an dem „die Bedeutungen keine Bedeutungen hatten“.⁵⁹ Mit der Wiederholung des ausdruckslosen Gesichtes in dieser späten Erzählung gelingt Bachmann nicht nur eine *Repräsentation*, die in den Gedichten unmöglich geworden ist, sondern auch eine Rückkehr zu dem Anfang ihrer Poetologie, die schon immer um diese nicht-bezeichnende Zeichenhaftigkeit kreiste: eine Rückkehr zu einer unvollendeten Erzählung *Portrait von Anna Maria* (entstanden zwischen 1955–57), die wiederum die Unmöglichkeit der Repräsentierbarkeit eines Menschen, d.h. die Unmöglichkeit der Festlegung eines Sachverhaltes auf ein einziges Bild hin, zum Thema macht. In der Undarstellbarkeit der janusköpfigen Natur der Künstlerin Anna Maria, in der Verweigerung jeglichen Wirklichkeitsbezuges wird einerseits jene Unfähigkeit des Schreibenden präsent, die Bachmann für die Werke nach 1945 als charakteristisch ansieht, nämlich die Wirklichkeit mit Worten decken zu können [s. das erschütterte Verhältnis zwischen Wort, Welt und Dichter], andererseits eine neue Möglichkeit gefunden, die Welt ohne endgültige Bedeutungsfixierung zu repräsentieren:

Ich starrte das Bild an, hob es ganz nah an die Augen, aber ich konnte mich nicht erinnern, dieses Gesicht je gesehen zu haben. Mein Denken setzte aus und dann wieder ein mit dem Gedanken: Das ist nicht Anna Maria! – „Aber das ist doch Anna Maria“, sagte überrascht mein Freund...⁶⁰

Die Erzählung *Unter Mördern und Irren* verleiht der Thematik unmöglicher Portraitierung eine andere Facette: Hier kann nur ein Karikaturist das wahre Gesicht des Bösen (die ihre Nazivergangenheit unverschämt verbergenden, immer noch in Leitpositionen sitzenden Figuren von Haderer, Ranitzky und Bertoni) treffend nachzeichnen.⁶¹ Vor dem Hintergrund der zwei letztgenannten Erzählungen ist der Dialog zwischen den verschiedenen Texteinheiten (Prosawerke, Gedichte und Essays), vor allem aber zwischen den frühen und späten Erzählungen einleuchtend: Eine, wiederum im Jahre 1972 entstandene Erzählung *Ihr glücklichen Augen* bietet einen letzten, verborgenen Berührungspunkt der Texte an und fasst zugleich Bachmanns poetisches Programm gegen den „Bedeutungswahn“ abendländischen Denkens zusammen:

⁵⁸ Bachmann, Ingeborg: Alles. In: Bachmann: Werke. Bd. 2, S. 143.

⁵⁹ Bachmann, Ingeborg: Probleme, Probleme. In: Bachmann: Werke. Bd. 2, S. 349.

⁶⁰ Bachmann, Ingeborg: Portrait von Anna Maria. In: Bachmann: Werke. Bd. 2, S. 57.

⁶¹ Siehe Bachmann: Unter Mördern und Irren. In: Bachmann: Werke. Bd. 2, S. 163–168.

In einer Welt von Alibis und Kontrollen rätselt Miranda – natürlich nicht an einem Welt-rätsel, an nichts von Bedeutung. Nur: will dieser Umriß Herr Langbein sein, oder will er es nicht sein? Es bleibt ein Geheimnis. Wo alle sich Klarheit verschaffen wollen, tritt Miranda zurück, nein, diesen Ehrgeiz hat sie nicht, und wo andere Geheimnisse wittern, hintenherum und hinter allem und jedem, da gibt es für Miranda nur ein Geheimnis auf der ihr zugewandten Seite. Es genügen ihr zwei Meter Entfernung, und die Welt ist bereits undurchdringlich, ein Mensch undurchdringlich.⁶²

Die Botschaft der Erzählung, die nicht zufällig Georg Groddeck gewidmet wurde⁶³, ist wiederum doppeldeutig. Auf der einen Seite kann der den ganzen Text durchziehenden ironischen Tonfall kaum übersehen werden, der die Anstrengungen Mirandas, vor der Grausamkeit der Welt in eine Scheinwelt des Schönen zu flüchten und „[i]mmer das Gute im Auge behalten“ zu wollen, einer erbarmungslosen Kritik unterzieht und zum Hinschauen und Wahrnehmen aufruft. Nicht zufällig beschwört die Erzählung die Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden herauf, die auf die Notwendigkeit des Sehens und Wahrnehmens aufmerksam macht.⁶⁴ Hier die Blinden, die angesprochen und ermuntert werden, „in der Dunkelhaft der Welt nicht [aufzugeben] und nicht [aufzuhören], nach dem Rechten zu sehen“, dort eine ‚Zersichtige‘, die sich zwar der enttäuschenden Wirklichkeit zu entziehen versucht, der aber „die Augen aufgehen“ müssen, um das eigene Lebensrätsel lösen zu können. Dass die Erkenntnis zugleich mit einer Schmerz- und Leiderfahrung verbunden ist, geht sowohl aus der Rede als auch aus der Erzählung deutlich hervor, was aber an der Notwendigkeit des Wahrnehmens nichts ändert. Auf der anderen Seite wird Mirandas Begabung, die Eigenartigkeit und Undurchdringlichkeit der Mitmenschen bewahren zu können, als utopisches Potential beibehalten. Hier wird nichts „endgültig gesagt“, nichts eindeutig als Zeichen erkannt, nicht zwischen Gutem und Bösem unterschieden, keine Namen gegeben, und vor allem niemand durch einen „mörderischen Scharfblick“ in Besitz genommen.⁶⁵ Erreicht ist hier der Zustand, nach dem die Protagonisten der frühen Erzählungen gestrebt haben: der Austritt

⁶² Bachmann, Ingeborg: *Ihr glückliche Augen*. In: Bachmann: *Werke*. Bd.2., S. 361.

⁶³ Wahrscheinlich hat Bachmann in der Erzählung auf eine These des Arztes Groddeck in seinem Essay *Vom Sehen, von der Welt des Auges und vom Sehen ohne Augen* Bezug genommen, die zwischen Sehstörungen und Verdrängung einen engen Zusammenhang voraussetzt: der Sehakt (enthält) in sich nicht bloß das Sehen des Sichtbaren sondern ebenso das Nichtsehenwollen von Sichtbarem, das Verdrängen dessen, was gesehen werden könnte. Zitiert nach Duser, Ingeborg: *Die Choreographie der Differenz*. Ingeborg Bachmanns Prosaband *Simultan*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 1994, S. 89.

⁶⁴ Ingeborg Duser (S. 50).

⁶⁵ Ingeborg Duser setzt die zwei Frauenfiguren (Stasi und Miranda) durch die Sehmetapher einander diametral entgegen: Stasi, mit ihrem Scharfblick mit dieser photographisch genauen, illusionslosen Optik vertritt die mörderische Praxis der Gesellschaft, die die Blicke als symbolische Mordwaffen einsetzt. Damit repräsentiert sie ebenfalls das Kunstprinzip des Realismus. Demgegen über vermag die kurz- und zersichtige Miranda die Wirklichkeit zu malen und die Aura der Menschen wiederzugeben. Diese Haltung entspricht mit ihrem utopischen Potenzial dem Schönheitsprinzip der Romantik, deren Legitimität aber immer wieder durch Risse, so Duser, untermauert wird. Duser 1994 S. 33., 93., 109.

aus dem gesellschaftlichen Imperativ des Benennens, Ausgrenzens, Unterscheidens und eine Rückkehr zu einem „mimetischen Vermögen“, das – im Sinne von Walter Benjamin – den Dingen der Welt die verlorene „Aura“ zurückzugeben vermag, und zu einer „Wortmagie“, die die utopische Haltung von Miranda in ihrem Namen (*'mirari'* als *'stauen'*, *'bewundern'*) zu kodieren weiß: Der Imperativ des Romans *Malina* „Stauend leben!“, dem ein impliziter Aufruf zum Utopismus innewohnt, erhält in der Erzählung seine Aktualisierung.

Die Verweigerung der herkömmlichen Bedeutungskonstitution ist ein Aspekt der multidimensionalen Thematik der „dekonstruktiven“ Schreibweise Ingeborg Bachmanns. Das offene Ende der Texte, der intertextuelle Dialog mit anderen Autoren, die Zerstörung der traditionellen Erzähleinheiten, wie des sprechenden Ichs, des Raumes, der Zeit und der Fabel, sowie die Neuinterpretation von alten literarischen Topoi und Mythen bilden weitere Facetten einer Schreibweise, die die fundamentalen Werte westlichen Denkens hinterfragt. Die oben erwähnten Texte, die auf einer Zeitachse dargestellt, von der verblüffenden Gleichzeitigkeit ihrer Entstehung zeugen (gemeint sind hier vor allem die *Frankfurter Vorlesungen*, die Erzählungen aus dem Band *Das dreißigste Jahr*, das Gedicht *Ihr Worte* und der Essay *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*), können belegen, wie Bachmann, sich der utopischen und subversiven Kraft ihrer Schreibpraxis bewusst, durch dieses Zugleich von „Fülle“ und „Leere“ und durch die *semantische* Neubesetzung von traditionellen, vorgefundenen Bildern, Motiven und Wirklichkeitskonzepten, das hermetisch geschlossene System des Logozentrismus zu öffnen, die in den frühen Anfängen der Metaphysik wurzelnde Spaltung von Subjekt und Objekt aufzulösen und nicht zuletzt die auf binären Oppositionen beruhenden Denkmuster des Abendlandes in Frage zu stellen vermag.

III.

Edit Kovács

HOLZ ODER URTEIL FÄLLEN

ZU EINEM ROMAN VON THOMAS BERNHARD

„Dasz recht und poesie miteinander aus einem bette aufgestanden waren, hält nicht schwer zu glauben.[...] Alles was anfänglich und innerlich verwandt ist, wird sich bei genauer untersuchung als ein solches stets aus dem bau und wesen der sprache selbst rechtfertigen lassen, in der immerhin die regste, lebensvollste berührung mit den dingen, die sie ausdrücken soll, anschlägt. und so reicht die aufgestellte verwandschaft zwischen recht und poesie schon in die tiefsten gründe aller sprachen hinab.“ Jacob Grimm schaut in seinem 1815 entstandenen Aufsatz *Von der Poesie im Recht* in diese tiefsten Gründe der Sprache, um dort nach Beweisen für die ursprüngliche Verwandtschaft von Gesetzgebung, Rechtsprechung und Literatur zu suchen. Und er wird fündig, findet unter anderem, dass Richter sowie Dichter etymologisch gesehen beide Finder sind:

die richter heißen finder, weil sie das urtheil finden, wie die dichter finder (troubadours, trouveurs); beide werden belegt mit dem namen: schaffer, schöffen, scof [...], weil sie schaffen, d.h. bestimmen, ordnen; imgleichen merker, zurechtweiser, welche den fehler zeichnen und rügen.[...] dem richterlichen und parteilichen beweisen und prüfen (probare) entspricht wiederum der dichtername im mittelalter: prüfer. [...] theilen heizt auch reden, weil der redende (oder lesende, englisch read lesen) das wort im mund (und sinn) schneidet [...] theil bedeutet zugleich den entsprossenen, sich abtheilenden ast¹ und „mit dem zweig und ast wird nach uralter volkssitte geloost, und das loos [...] bedeutet zugleich: zweig und sache. [...] nicht weniger teilt sich das ganze lied in äste und zweige (branches) ab. [...] der vorhin entwickelte gang der deutschen sprache insonderheit führt ganz natürlich auf die schrift der runen hin, welche aus stäben bestand, auf die stäbe und scepter (schäfte) der könige, richter und sänger, auf thron, gestühl und bank aller dieser, wann sie schauten, richteten und sangen.“¹

In die Erinnerung all derer, die Thomas Bernhards 1984 entstandenes Buch *Holzfällen* gelesen haben, muss sich das Bild des auf seinem Richterstuhl, seinem „Ohrensessel“, thronenden Erzählers für immer eingepägt haben, der schaute, richtete und zum Entsetzen der Wiener Künstlerszene, nachher auch sang. Es geht mir aber nicht darum, *Holzfällen* und Grimms *Von der Poesie im Recht* in parodistischer Absicht (die Bernhard durchaus nicht ferne stehen würde) gleichermaßen zu verharmlosen, sondern darum, etwas zu thematisieren, das in der ansonsten so reichen und vielfältigen Forschung zu Thomas Bernhards Prosa bis heute kaum wahrgenommen wurde, nämlich den engen Zusammenhang des in den Prosawerken immer wieder angesprochenen Bereichs des Juristischen (des Verbrechens, des Gesetzes und v. a. des Urteilens) mit dem Erzählen

¹ Grimm, Jacob: Von der Poesie im Recht. In: Kleinere Schriften. Bd. I. (Nachdruck der 2. Auflage). Berlin: Dümmler 1879, S. 152–157.

als einer Tätigkeit, die in ihrem Innersten und vielleicht sogar ihrer Motivation nach mit Ermittlung und Urteilsbildung zu tun hat. Bevor ich mich der konkreten Textanalyse zuwende, möchte ich durch ein paar Hinweise, die dem Text *Holzfällen* vorangehende, wie mir scheint, konstante Beschäftigung Bernhards mit dem genannten Themenkomplex andeuten.

Auf eigentümliche Weise verrät sich die Verwandtschaft von Gericht und Bericht in Bernhards erster berufsmäßiger Schreibtätigkeit als Gerichtssaalberichterstatte beim Salzburger Demokratischen Volksblatt. Der junge Journalist nimmt die Aufgabe auf sich – die Gerichtsfälle kommentierend – über den Richterspruch auch seinerseits ein Urteil zu fällen und übt sich in der Zustutzung des Materials als Fall. Dieser biographische Hinweis, dessen Aussagekraft auf den ersten Blick nur vom Interpreten abhängt, erweist sich erst dadurch als berechtigt, dass der Autor selbst in seinen Erinnerungen, in den Fleischmann-Interviews ausdrücklich auf diese Zeit und seine Erfahrungen Bezug nimmt, während er seine anders gearteten journalistischen Arbeiten sowie seine ersten literarischen Versuche zumeist unerwähnt lässt. Aufgrund dieser Tatsache kann man hier von einem bewusst selektierten Erinnerungsgut sprechen, das u. a. das Konstruieren einer Kontinuität zulässt: Es wird die Geschichte seines Schreibens erfunden, das seinen Ursprung somit in der Begegnung mit Verbrechern und Richtern, mit Verurteilten und Verurteilenden hätte. Unter die ersten literarischen Verwertungen dieses Materials kann man den 1959 herausgegebenen Band *Ereignisse* rechnen, dessen kurze – in einer den Zeitungsberichten ähnlichen Form und Stil geschriebene – Texte oft skurrile Justizfälle zum Thema haben. Zu dieser Form und Thematik kehrt Bernhard noch einmal Ende der 70er Jahre in *Der Stimmenimitator* zurück, in dessen als *Exempel* betitelten Stück es heißt:

Der Gerichtssaalberichterstatte ist dem menschlichen Elend und seiner Absurdität am nächsten und er kann diese Erfahrung naturgemäß nur eine kurze Zeit, aber sicher nicht lebenslänglich machen, ohne verrückt zu werden. Das Wahrscheinliche, das Unwahrscheinliche, ja das Unglaubliche, das Unglaublichste wird ihm, der damit, daß er über tatsächliche oder über nur angenommene, aber naturgemäß immer beschämende Verbrechen berichtet, sein Brot verdient, an jedem Tag im Gericht vorgeführt und er ist naturgemäß bald von überhaupt nichts mehr überrascht.²

Nicht so sehr der bloße Bezug auf die das literarische Schreiben initiiierende Berichterstattung scheint hier von Belang zu sein, sondern vielmehr die aus dieser erwachsende Sensibilität für eine Problematik der Abgrenzung des Wahrscheinlichen vom Unwahrscheinlichen und des Tatsächlichen vom nur Angenommenen, die Bernhards Prosa, wie ich meine, fortan organisieren wird.

An dieser Stelle halte ich es für wichtig, auf einige Texte des Autors hinzuweisen, die aufgrund von hingenommenen, selten aber explizit formulierten und eingestandenen Gesetzen und Konventionen des Literaturbetriebs aus dem 'Kanon Bernhard' ausgegrenzt, d.h. nicht oder nicht mehr beachtet oder einfach vergessen worden sind, die aber gerade für das angerissene Thema, und hier sei auch mein Vorurteil in Sachen Textaus-

² Bernhard, Thomas: *Der Stimmenimitator*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 29.

wahl und damit die notwendige Voreingenommenheit jeglicher literaturwissenschaftlicher Annäherung betont, von besonderem Interesse sind. Es handelt sich unter anderem um die kurzen Texte *Als Verwalter im Asyl. Fragment*³ und *Eine Zeugenaussage*⁴, die ich aus einer Reihe ähnlicher wichtiger Kurztexte deshalb herausgreifen möchte, weil sie m. E. zwei Grundzüge der Bernhardschen Prosa, einen thematischen und einen sprachlich-formalen, in exemplarischer Weise enthalten.

Der erste Text besteht aus einem einzigen inneren Monolog, der von einer intensiven, ja zwingenden und obsessiven Beschäftigung des Erzählers, eines Asylverwalters, mit der allgegenwärtigen, mit allen Existenzbereichen in Zusammenhang zu bringenden und alles verheerenden Justiz zeugt.

...es gibt überhaupt nichts Deprimierenderes, als über die Justiz nachzudenken, jeden Tag während des Frühstücks denke ich über die Justiz nach, es gelingt mir nicht mehr, während des Frühstücks *nicht* über die Justiz nachdenken zu müssen...und dabei wäre ich wahrscheinlich der allerglücklichste Mensch, wenn ich nicht mehr über die Justiz nachdenken müßte, wenn mir alles wenigstens die Justiz betreffende vollkommen gleichgültig wäre...ich denke: sie reden, während du schweigst, abwechselnd denke ich über die Justiz nach, und denke mit immer größerer Intensität über die Justiz nach, über die Tausende und Hunderttausende von Justizirrtümern, über diese ungeheure jahrtausendealte Justizkatastrophe... Was das heißt, ein Justizirrtum! und was das heißt, unschuldig eingesperrt zu werden und sitzen zu müssen und Tage und Jahre und Jahrzehnte unschuldig sitzen zu müssen in unseren fürchterlichen Gefängnissen... über diesen unglaublichen, von niemanden in die Debatte gebrachten Justizanachronismus.⁵

Einerseits wird aus dem Zitat klar, dass dieser überdimensionierte Begriff von Justiz bei Bernhard nicht einfach die Gesamtheit von festgelegten Gesetzen, Institutionen eines bestimmten Staates, Gerichte und Gefängnisse und seine Protagonisten in sich fasst, sondern auf eine unbeherrschbare und unheimliche, wie der Erzähler sagt, jahrtausendealte, Macht hinweist, der die menschliche Existenz nicht entgehen kann. „Die ganze Welt ist ein Zuchthaus!“, heißt es in der Erzählung *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?*⁶. Gleichzeitig muss aber betont werden, dass diese fast metaphysisch anmutende Macht in Bernhards Texten und auch in seiner Biographie sich sehr wohl verschränkt mit einem am eigenen Leib erfahrbaren System von Ausgrenzung und Einsperrung. In einer ganzen Reihe von Texten trifft man z. B. auf Haftentlassene (um nur einige Beispiele zu nennen, in *Der Zimmerer*, *Der Kulterer* oder in *Watten*), auf Figuren, die, als Verrückte beurteilt, in Anstalten eingesperrt sind (z. B. in *Geben*, *Wittgensteins Neffe* und auch im Stück *Ritter, Dene, Voss*) oder denen die Einsperrung droht (*Frost*, *Verstörung*, *Watten*, *Die Mütze* etc.) und immer wieder werden diese Institutionen mit anderen Disziplinierungs-

³ Bernhard, Thomas: *Als Verwalter im Asyl*. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Bd. 24. (1974), S. 1163–1164.

⁴ Bernhard, Thomas: *Eine Zeugenaussage*. In: Wort in der Zeit. Österreichische Literaturzeitschrift. H. 6. (1964), S. 38–43.

⁵ siehe Bernhard 1974, S. 1164.

⁶ Bernhard, Thomas: *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* In: Prosa. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 38–49, hier S. 48.

und Überwachungsorten wie Altersheim, Schule, Internat, Sanatorium etc. in einer an Michel Foucault erinnernden Konsequenz in Verbindung gebracht.⁷ Schon einer der frühesten (1962) Texte von Bernhard hat den Doppeltitel *Die Irren / Die Häftlinge*. Dass Bernhard selbst lebenslänglich mit diesen Institutionen, mit der verhassten Schule und dem katholischen Internat, dem nationalsozialistischen Erziehungslager, den Krankenhäusern und Sanatorien zu schaffen hatte, bedarf wohl keiner Ausführung oder kann in seinen autobiographischen Schriften nachgelesen werden. „...daß die Vorschriften in den Gefängnissen und in den Asylen ganz und gar die gleichen Vorschriften sind wie in den Kerkern und in den Altersheimen“, weiß auch der Erzähler in *Als Verwalter im Asyl*.

Nach diesem kurzen Exkurs zum Ausgangstext zurückgekehrt, möchte ich auf noch ein wichtiges Moment in der eingangs zitierten Passage aufmerksam machen, nämlich die darin negierte Möglichkeit von Gerechtigkeit überhaupt. Statt einem angemessenen Urteil kommen nur „Tausende und Hunderttausende von Justizirrtümern“ zustande, deren Ergebnis eine einzige „Justizkatastrophe“ ist.

Die Konzentration Bernhards auf den Bereich des Juristischen durchzieht das ganze erzählerische Werk. Der augenfälligste Beweis dafür besteht darin, dass immer wieder eine kriminelle Handlung, Mord oder schwere Körperverletzung, oder aber ein nur vermutetes Verbrechen als Erzählanlass fungieren, wobei sich die Erzählung als Ursachenforschung über die Gründe und Umstände der Tat organisiert oder die Möglichkeit derselben dem Leser nahe legt. Nicht nur auf der Ebene des Sujets manifestiert sich jedoch die Besessenheit und Faszination von und die Angst vor dem Verbrechen: das Wort selbst wird zum universal einsetzbaren Signifikanten, in dem es einer ganzen, nie enden wollenden Reihe von neuen Signifikanten zugeordnet wird: „das Verbrechen der Luft“ (*Frost*), „das Verbrechen des Kindermachens“ (*Gehen*), „das Verbrechen der Natur“ (eine in mehreren Werken vorkommende Wendung), „das Verbrecherische der Masse“, unsere Zeit als „die Zeit des Gewaltverbrechens“, „das Verbrechen an der eigenen Person“ (*Das Kalkwerk*), Selbstmord als Verbrechen („*Das Verbrechen eines Innsbrucker Kaufmannssohns*“), bis hin zur Sentimentalität als Verbrechen der Dummheit, Schriftstellerei als Kapitalverbrechen und das Genie als Schwerverbrecher in *Holzfällen*. Wenn auch der Kontext in manchen Texten ermöglicht, diesem Wort eine – wie scharf auch immer – konturierte Bedeutung zuzuschreiben, wird sich dieser Bedeutungskonstrukt bald wieder, nämlich beim nächsten Auftauchen des Wortes, als untauglich erweisen. ‚Verbrechen‘ wächst zu einer Universalmetapher aus, die eine unendliche Reihe von neuen Metaphern hervorruft. „Mit jeder Redewendung deckst du eine Legion von Verbrechen auf“, heißt es in *Ein Frühling*.

Die Beschäftigung mit dem zweiten Grundzug der Bernhardschen Prosa soll uns aufgrund eines sprachlich-formalen Aspekts auf *Holzfällen* hinführen. Ohne eine Trennung des Inhalts von der Form forcieren zu wollen, könnte die fragliche Eigenschaft so umschrieben werden, dass die fortwährende Thematisierung von Verbrechen, Urteil und Gerechtigkeit mit einer durchgehenden Verwendung sprachlicher Strukturen, die

⁷ U. a. sei hier verwiesen auf die Werke *Wahnsinn und Gesellschaft*, *Überwachen und Strafen* und *Die Geburt der Klinik* von Michel Foucault.

ihren eigentlichen Ort im juristischen Bereich haben, einhergeht. Wobei diese Strukturen, die der Zeugenaussage, des Geständnisses und des Urteilens, die inhaltlichen Komponenten unterstreichen, modifizieren oder kontrapunktieren.

Als zweiten Zeugen möchte ich einen ebenfalls vernachlässigten frühen Text unter dem Titel *Eine Zeugenaussage*⁸ anrufen, dessen Titel uns schon anzeigt, von welcher Position aus der Erzähler hier spricht. Dieser Erzähler, mehr Zeuge seines eigenen und des ‚Weltleides‘ an sich, als des verhandelten Mordes (er begegnet kurz dem Mörder auf dem Gang eines Zuges), nutzt die Anhörung zu einem ausufernden Monolog über, wie er sagt, „*das Problem der Eindringlichkeit*“, „*die Ursachen der Existenz*“ und „*das unerforschliche der Natur*“⁹. In diesem Text zeigt sich schon ein wesentliches Merkmal der Prosa von Bernhard, nämlich dass das Erzählen jedweder Geschichte oder Befindlichkeit eine grundlegende Beziehung zum Sprechen vor einem abwesenden, einem selbstauferlegten Gericht unterhält. Außerdem ist der Erzähler in sehr vielen Bernhard-Texten Zeuge der selbstenthüllenden Monologe eines Anderen (dafür gibt es zahlreiche Beispiele), eines Mörders (in *Das Kalkwerk*, *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?*, *Zwei Erzieher* etc.), eines sonstigen Verbrechers oder Verurteilten (*Der Zimmerer*, *Der Kulturer*, *Watten*, *Der Wetterfleck* etc.). Mit der auffallend häufigen Verwendung der Redefigur ‚einerseits – andererseits‘ wird außerdem das Abwägen der Argumente in einem Prozess nachgestellt.

Gleichzeitig treten Bernhards Figuren in der Rolle des Weltenrichters auf, in einer apodiktischen Sprechweise fällen sie über Umgebung, Mitmenschen, die politischen und gesellschaftlichen Institutionen, Bücher und Theater, Stadt und Land ein gleichermaßen vernichtendes, aber wenig um Plausibilität oder Konsens bemühtes Urteil. Auf diese Weise ergibt sich die paradoxe Situation, dass während der Bernhardsche Diskurs in seinem Mittelpunkt scheinbar eine Kritik an Ausgrenzungs- und Einsperrungsmechanismen äußert und der Verzweiflung über das andauernde Vor-dem-Gesetz-Sein jeder Existenz Ausdruck gibt, sprachlogisch gesehen selber zu einer Ansammlung von Urteils-sätzen wird, von Elementarsätzen vom Typ ‚S ist P‘, die durch ihre Form einen Geltungsanspruch auf Wahrheit erheben. Besonders auffallend ist diese Widersprüchlichkeit z. B. im schon erwähnten Text *Eine Zeugenaussage*, wo es heißt:

...mir fiel ein, es sei ja nur noch verbrecherisch, das Wort ‚Wahrheitsfindung‘, ich empfand eine entsetzliche Übelkeit bei dem Wort ‚Wahrheitssatz‘, bei dem Wort ‚elementar‘... daß der Mensch wissentlich gar kein Gefüge ist, dachte ich, daß er selbst mit sich und in sich, ja, daß der Mensch gar nicht ist und nicht nichts ist, gar nicht nichts sein kann, weil nicht wahr ist, daß er nicht wahr und nicht sein kann, nicht sein aus sich selbst...¹⁰

Die kategorischen Aussagen, die für Bernhards Prosa so charakteristisch sind, paaren sich in dieser Textpassage mit einer Verurteilung des Die-Wahrheit-Sagen-Wollens. Am

⁸ Bernhard, Thomas: *Eine Zeugenaussage*. In: *Wort in der Zeit*. Österreichische Literaturzeitschrift. H. 6. (1964), S. 38–43.

⁹ Ebd., S. 39–41.

¹⁰ Ebd., S. 40.

Beispiel *Holzfällen* soll versucht werden, diese Widersprüchkeit in seinen Bedeutungsmöglichkeiten zu entfalten.

Holzfällen erzählt die Geschichte einer ‚Erregung‘, in die sich der Erzähler im Laufe eines sogenannten „künstlerischen Abendessens“ hineinsteigert. Er ist mit anderen Künstlerkollegen, darunter vielen ehemaligen Freunden, zusammen in die Wohnung des Komponisten Auersberger eingeladen. Auersberger und seine Frau stehen seit Jahrzehnten in dem Ruf großzügige Mäzene zu sein und haben u. a. auch den Erzähler, einen Schriftsteller, am Anfang seiner künstlerischen Karriere unterstützt. Der Erzähler, der mit diesen von ihm seit 25 Jahren nicht mehr gesehenen Menschen und dadurch auch mit seiner eigenen Vergangenheit konfrontiert wird, rettet sich aus der ihm äußerst unangenehmen Situation dadurch, dass er die Gäste, einen nach dem anderen, unter die Lupe nimmt und diesen – in Gedanken – ihre angebliche Unmenschlichkeit, Rückgratlosigkeit, künstlerischen Kompromisse, aber auch ihr Älterwerden, ihre Hässlichkeit und Hinfälligkeit an den Kopf wirft.

In diesem Buch übernehmen mit einer nicht mehr zu steigernden Intensität die Urteilssätze die Hauptrolle; Aussagen, die ihrer Definition nach eine unumschränkte Geltung beanspruchen. Jeder und alles wird Opfer einer blinden Verurteilungswut, die nicht einmal vor der Intimsphäre der Protagonisten halt macht. So heißt es z. B., dass der Gastgeber Auersberger ein „Webern- und Grafenkopist“, „Snob- und Geckmusikschriftsteller“¹¹ sei. Er sei „dumm“, „unappetitlich“¹² und „versoffen“, „ein verkommenes Genie“¹³, der auch noch „häßliche Beine“ habe¹⁴. Seine Frau sei „eine dumme Gans“, ihr Vater „ein mehr oder weniger schwachsinniger Arzt“¹⁵, ihre Mutter „eine unförmige Frau“, „ein pausbäckiges Kleinlandadelsgeschöpf“¹⁶. Der eingeladene Schauspieler sei ein „Wiener Publikumsliebbling“, ein „Burgtheatergeck“, „geistloser Brüller“ und „dramatischer Schreihals“¹⁷, „ein größenwahnsinniger Stichwortbringer“¹⁸. Die Eheleute seien „insgesamt lächerliche und gemeine Menschen“¹⁹, „perfide Gesellschaftsonanisten“²⁰, „nichts als Kleinbürger“²¹. Die Schriftstellerin Jeannie Billroth sei „feist und fett und häßlich geworden“²², ihre Literaturzeitschrift „öd“, „langweilig“, „stumpfsinnig“, „wertlos und kopflos“²³, die von einem „scheußlichen, widerlichen und konfusen Staat“

¹¹ Bernhard, Thomas: *Holzfällen. Eine Erregung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 96.

¹² Ebd., S. 146.

¹³ Ebd., S. 264.

¹⁴ Ebd., S. 25.

¹⁵ Ebd., S. 34.

¹⁶ Ebd., S. 34.

¹⁷ Ebd., S. 28.

¹⁸ Ebd., S. 48.

¹⁹ Ebd., S. 39.

²⁰ Ebd., S. 153.

²¹ Ebd., S. 35.

²² Ebd., S. 54.

²³ Ebd., S. 57.

subventioniert wird²⁴. Beispiele wären noch zahlreich zu bringen und dienen dazu zu veranschaulichen, wie diese Prosa den diskriminierenden, die Macht (hier: die Macht des Erzählers) missbrauchenden, immer schon vorverurteilenden Charakter des Aussagesatzes bloßlegt. Die für beinahe alle Texte von Bernhard charakteristische apodiktische (übrigens in der ursprünglichen Bedeutung ‚dem Beweis dienende‘) Art und Weise des Sprechens, die forciert unbegründeten, unkommentierten und zu Übertreibungen neigenden Aburteilungen, möchte man als die Thematisierung einer sprachlich bedingten Unverbindlichkeit und Beliebigkeit von Urteilen überhaupt ansehen, die auf das Fehlen bzw. die Abwesenheit einer außersprachlichen Instanz, einer Entscheidungsgrundlage (eines Gesetzes) hinweisen. Diese Kritik ist nicht bloß eine Variation der modernen Sprachskepsis um die Jahrhundertwende: Denn schon in Hofmannsthals vielzitiertem *Chandos-Brief* beklagt sich der Erzähler:

Es wurden mir auch im familiären und hausbackenen Gespräch alle die Urteile, die leichtthin und mit schlafwandeln der Sicherheit abgegeben zu werden pflegten, so bedenklich, daß ich aufhören mußte, an solchen Gesprächen irgend teilzunehmen. Mit einem unerklärlichen Zorn, den ich nur mit Mühe notdürftig verbarg, erfüllte es mich, dergleichen zu hören wie: diese Sache ist für den oder jenen gut oder schlecht ausgegangen; Sheriff N. ist ein böser, Prediger T. ein guter Mensch; Pächter M. ist zu bedauern, seine Söhne sind Verschwender; ein anderer ist zu beneiden, weil seine Töchter haushälterisch sind; eine Familie kommt in die Höhe, eine andere ist im Hinabsinken. Dies alles erschien mir so unbeweisbar, so lügenhaft, so löcherig wie nur möglich.²⁵

Bernhards Prosa geht in dieser Kritik viel weiter, einerseits, weil in ihr nicht einfach der Glaube an eine Tauglichkeit der Begriffe zum Ausdruck von Gedankeninhalten zusammengebrochen ist, sondern die sprachlichen Strukturen selber mit ihrer zwingenden Macht diese Propositionen erst hervorbringen. Das Verstummen in der Erwartung einer kommenden anderen, besseren Sprache, wie Lord Chandos es tut, steht nicht mehr zur Wahl, die einzige Möglichkeit des Sprechenden besteht nur noch darin, diese Strukturen endlos zu reproduzieren. Das fehlende Kriterium, ja der fehlende metaphysische Grund wird geradezu zur treibenden Kraft der Erzählung, die immer wieder diskursive Anläufe nimmt, diesen Grund aus sich selbst hervorzubringen.

Dass das Urteilen bei Bernhard kein unreflektierter Vorgang ist, bezeugt dieser Text auch in anderer Weise. Der Erzähler, dessen Grundlage zur Kritik in einer moralischen oder künstlerischen Autorität wurzeln müsste, die ihn überhaupt erst auf den Richterstuhl heben könnte, erklärt zwar an einer Stelle: „...die Eheleute Auersberg (waren) mir zutiefst zuwider, genauso ihre Gäste, ja ich haßte sie alle, denn sie waren mir um alles in der Welt *entgegengesetzt*“²⁶, baut aber dann diesen Gegensatz und damit auch seine moralische und künstlerische Überlegenheit systematisch ab. Wenn er behauptet, dass die

²⁴ Ebd., S. 57.

²⁵ Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: Gesammelte Werke. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt am Main: Fischer 1979, S. 465f.

²⁶ Bernhard 1984, S. 76.

anwesenden Künstler nur noch „die Larven und die Hülsen“²⁷ derer seien, die sie einmal gewesen sind, fügt er auch gleich hinzu:

Was in diesen dreißig Jahren aus allen diesen Leuten geworden ist, dachte ich, was alle diese Menschen aus sich gemacht haben. Und was ich selbst in diesen dreißig Jahren aus mir gemacht habe, dachte ich. In jedem Fall ist es deprimierend, was diese Leute in diesen dreißig Jahren aus sich gemacht haben, was ich aus mir gemacht habe...²⁸,

womit er sich auch durch parallele Satzstrukturen den Beurteilten gleichsetzt. An anderer Stelle heißt es: „Was für lächerliche und gemeine Menschen, dachte ich, auf dem Ohrensessel sitzend, und gleich darauf, was für ein lächerlicher und gemeiner Mensch ich selbst bin...“²⁹. Die Absurdität dieses „Wer-ist-Was-Spiels“ nutzt Bernhard oft zur Erzeugung einer Komik, deren Zielscheibe er selbst ist. So spricht er z. B. vom Lebensgefährten der Selbstmörderin Joana,

der auf der ganzen Strecke von der Kirche auf den Friedhof so gehustet hat, als wäre er lungenkrank. Die Tatsache, daß der neben mir gehende Lebensgefährte der Joana lungenkrank sein könne, irritierte mich und ich hielt jedesmal, wenn er hustete, den Atem an, um mich nicht anzustecken, bis ich plötzlich dachte, daß ich ja selbst lungenkrank bin und wahrscheinlich viel lungenkrankter als der Lebensgefährte der Joana und auf einmal noch mehr hustete, als der neben mir gehende Lebensgefährte der Joana, der sobald ich zu husten angefangen hatte, mit seinem Husten aufhörte und so tat, als hätte er begriffen, daß *ich* lungenkrank sei und daß *ich* ihn anstecken könnte, denn er hielt sich, sobald *ich* jetzt zu husten angefangen hatte, ein Papiertaschentuch vor die Nase und ging mit von mir abgewandtem Gesicht.³⁰

Ohne weitere Beispiele zu bringen kann man im allgemeinen die Beobachtung formulieren, dass Bernhard hier in sehr raffinierter Weise dem Erzähler die Position des Höhergestellten, des von außen Beobachtenden – durch den Ohrensessel im Vorzimmer auch räumlich betont – mehr und mehr entzieht, obwohl gerade dieser Blick von außen als Vorbedingung des Urteilkönnens gelten könnte. Das Ich als eine mögliche letzte Instanz des Urteils ist gleichzeitig Subjekt und Objekt der Rede; die von ihm ausgesprochenen Urteile betreffen ihn immer mit. Man könnte außerdem auch von einer Mehrstimmigkeit der Erzählung sprechen, womit gemeint ist, dass mehrere der sprechenden Figuren sich thematisch wie formal gesehen der dominierenden Sprechweise des Erzählers bedienen, wodurch einerseits Einheit, Singularität und Selbstidentität des Erzählers in Frage gestellt werden, andererseits die Figurenrede auch als ein Leerlauf von vorgefertigten Strukturen erscheint. Diese erzählerischen Techniken, die man im Grunde aus früheren Texten von Bernhard zur Genüge kennt, werden im Zusammenhang mit quasi-autobiographischen Werken – wie *Holzfällen* eines ist – oft nicht beachtet; was u. a. dazu führen kann, dass dieses Werk im Bewusstsein der Rezipienten aus dem geschütz-

²⁷ Ebd., S. 92.

²⁸ Ebd., S. 92f.

²⁹ Ebd., S. 39.

³⁰ Ebd., S. 109.

ten Status des Fiktionalen gerät und sich ob seiner Urteile vor einem sehr wohl nicht fiktionalen Gericht verantworten muss. (Zum Justizfall *Holzfällen* komme ich im späteren Verlauf.)

Der Eindruck von der Unverlässlichkeit der erzählerischen Aussagen wird aber nicht nur durch erzähltechnische Griffe erweckt. In der genauen Mitte dieses Buches und deshalb, wie ich denke, mit rück- und vorwirkender Geltung, heißt es nämlich, dass man ehemals innigst geliebte, nunmehr aber gehasste Freunde durch seine Äußerungen herunterzumachen, zu verleumden suche, Lügen über sie verbreite, um ihnen auf diese Weise zu entkommen, „um sich zu retten“³¹. Dieses Geständnis macht es dem Leser unmöglich, auch nur eine der bisherigen und der folgenden Aussagen als wahr oder falsch zu identifizieren und macht uns klar, dass die in diesem Buch mitgeteilten Behauptungen nicht den Anspruch auf Wahrheit erheben, zumindest nicht im Sinne einer Wahrheit, über die sich Richter berufen fühlen zu entscheiden. ‚Lüge‘ zu sagen impliziert aber immer schon ihr Gegenteil. Um zu bestimmen, was bei Bernhard diese Begriffe taugen, helfen uns auch seine gelegentlich in Interviews gemachten Äußerungen nicht viel weiter. Krista Fleischmann stellt ihm einmal im Zusammenhang mit *Holzfällen* die etwas naiv anmutende Frage über den Wahrheitsgehalt seiner Beschreibungen: „Was ist Wahrheit, was ist Dichtung?“³², worauf hin der Autor nicht wenig ironisch antwortet: „Na, Wahrheit ist alles und gedichtet ist auch alles. Das ist so eine Mischung. Und wer sich als wahr erkennt, der wird sich drinnen finden, und das Gedichtete wird er selbst auch als wahr erkennen“, und um die Begriffsverwirrung noch zu steigern, fügt er hinzu, dass er all diese Leute sehr gut gekannt habe, „fiktiv ist insofern überhaupt nichts“³². In einem anderen Fleischmann-Interview wird ihm die Frage gestellt, ob denn Wahrheit und Lüge überhaupt nicht mehr auseinander zuhalten wären, und Bernhard meint:

Das kann man alles austauschen, auch Sie haben absolut recht, wenn sie eine Wahrheit als Lüge bezeichnen, aber das würde nie ein Richter einsehen, nicht. Wahrheit und Lüge spielen ja die Hauptrolle bei Gericht auf der Welt, nicht. Und da kommen Sie mit dieser Ansicht nicht durch. Der Philosoph hat vor Gericht nichts zu melden.³³

Was hat uns aber der Philosoph Bernhard zu melden, nicht vor Gericht, sondern in seiner Literatur, in *Holzfällen*?

Zunächst mal kann man die Beobachtung machen, dass der ganze Text im Hinblick auf die Urteile auf einer strikten Trennung des Jetzt (der 80er Jahre) von dem Damals (den 50er Jahren) aufgebaut wird. ‚Damals‘ empfand er all diese von ihm jetzt beschimpften Leute als seine Retter³⁴, Auersberger habe er selber als „nichts als ein Genie“³⁵, den „Novalis der Töne“ bezeichnet, heute als „nichts“³⁶ und einen talentlosen

³¹ Ebd., S. 162.

³² Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann. Wien: Edition S. 1991, S. 162.

³³ Ebd., S. 145

³⁴ Bernhard 1984, S. 88.

³⁵ Ebd., S. 97.

³⁶ Ebd., S. 97.

„Webern-Kopisten“³⁷, die anderen als „Kunsttalente“³⁸, jetzt ein „Kunstgesindel“³⁹, ihre Gesellschaft, die er damals „freiwillig“⁴⁰ gesucht und als „Heilung“⁴¹ empfunden habe, schreibt er jetzt einer „Erpressung“⁴² zu und nennt dies eine „Ausplünderungskur“⁴³ etc. Das kann nur heißen, dass die Möglichkeit, eine Wahrheit zu formulieren, immer an ganz bestimmte, nur geschichtlich – d. h. im Zusammenhang mit der Geschichte des Ichs – fassbare Bedingungen gebunden ist. Dass Wahrheit eine Geschichte hat, macht sie erst einer Erzählung zugänglich, ja macht diese Erzählung notwendig. Diese Erfahrung verschränkt sich mit einer Notwendigkeit des unablässigen Urteilens, denn wenn eine Entscheidungsgrundlage, ein Gesetz anwesend wäre, müsste ja nicht mehr geurteilt werden, müsste nicht immer wieder versucht werden, Aussagen zu formulieren. An diesem Punkt wird es offensichtlich, auf welche Weise Urteilen mit Erzählen zusammenhängt, warum ein Dichter immer auch ein Richter sein muss, der erwägt, auslegt und entscheidet.

Eine andere Einsicht, die uns *Holzfällen* bietet, kann man aus der Perspektivenvielfalt dieser Erzählung gewinnen. Den Urteilen des Erzählers über die anderen Protagonisten widersprechen nämlich vielfach deren Selbstbeurteilungen. Die Jeannie Billroth genannte Schriftstellerin hält sich nämlich für die „österreichische Virginia Woolf“⁴⁴, Anna Schreker, deren Vorbild übrigens Friederike Mayröcker abgegeben haben soll, wird von anderen als „die österreichische Gertrude Stein“⁴⁵ bezeichnet, der Schauspieler als „der erste Schauspieler des Landes“⁴⁶, den selbst der Erzähler von seinem Ohrensessel aus betrachtet noch einen lächerlichen „Burgtheatergeck“ nennt, im Salon sitzend aber schon, wenn auch nur für einen Augenblick, als einen wahren Philosophen empfindet, womit die Perspektiven sich auch noch auf die verschiedenen Räume der Wohnung verteilen. Die vergangenen 30 Jahre, der Verrat des Erzählers an dieser gemeinsamen Vergangenheit werden naturgemäß von den anderen Protagonisten in einer den Ansichten des Erzählers entgegengesetzten Weise bewertet. Diese Tatsache lenkt die Aufmerksamkeit auf die perspektivische Beschaffenheit der Wahrheit, legt sie als ein Ergebnis von aktuellen Machtkämpfen bloß. Die Erkenntnis wird aus ganz bestimmten Interessen heraus gewonnen und wird zum Mittel der „Beherrschung“, wie Bernhard sagen würde. Der Erzähler von *Holzfällen* wendet, um es mit Nietzsche zu formulieren, das Verlachen als ein Mittel zum Selbstschutz, die Klage als ein Mittel zur Abwertung und den Hass als Destruktionsmethode an, um eine seinen Interessen entsprechende Wahrheit zu

³⁷ Ebd., S. 96.

³⁸ Ebd., S. 92.

³⁹ Ebd., S. 92.

⁴⁰ Ebd., S. 172.

⁴¹ Ebd., S. 170.

⁴² Ebd., S. 172.

⁴³ Ebd., S. 169.

⁴⁴ Ebd., S. 55.

⁴⁵ Ebd., S. 250.

⁴⁶ Ebd., S. 135.

formulieren.⁴⁷ Das Spiel vom Sagen und Verschweigen, Wie-Sagen und Wie-nicht-Sagen, was ich sage und was andere sagen, dürfte uns auch aus der literaturwissenschaftlichen Praxis bekannt sein und wird uns immer wieder von einem literarischen Text, von *Holzfällen* z. B. auf exemplarische Weise, in Erinnerung gerufen. Wenn man Literatur als ein Sprechen betrachtet, das vom ‚Ernst‘ der Philosophie nur durch den Modus des ‚als ob‘ ausgeschlossen wird, dann kann man durchaus sagen, dass uns auch der Philosoph Bernhard etwas zu vermelden hat.

Von Belang scheint mir, an dieser Stelle anzumerken, dass der Text *Holzfällen* gerade dort, wo er den literarischen Rahmen zu sprengen scheint und eine in der Gesellschaft, auch in der Demokratie, übliche Weise des Macht ausspielenden Sprechens praktiziert, straffällig wird. Es ist bekannt, dass der sich dargestellt wöhnende Komponist Lampersberg, von einem Literaturkritiker namens Haider aufgestachelt, Bernhard den Prozess wegen Ehrenbeleidigung gemacht hat und erwirken konnte, dass die Auslieferung von *Holzfällen* in die österreichischen Buchhandlungen durch eine einstweilige Verfügung verboten wurde. Der Autor selbst tritt, wenn auch nicht leibhaftig, bei diesem Prozess schon das vierte Mal vors Gericht. Der in seinen Texten um sich schlagende Weltenrichter spielt vor dem weltlichen Gericht den Verbrecher. Das Urteil, genauso wie in seinen Werken, zieht immer nur neue Urteile nach sich, Bernhard selbst verbietet dann die Auslieferung seiner Bücher durch den Suhrkamp Verlag nach Österreich, und noch vom Jenseits aus regelt er sein Verhältnis zu Österreich durch einen juristischen Akt, nämlich durch das Verbot der Aufführung seiner Stücke und der Herausgabe seiner Bücher im Land.

Des Schauspielers – und wohl auch Bernhards – Traum aus *Holzfällen*, vor dem Urteilen- und Erzählenmüssen, vor einem fortwährenden Beurteilt- und Verurteiltsein, vor mächtigen Sprach- und politischen Strukturen in die Natur zu flüchten, „in den Wald gehen, tief in den Wald hinein, [...] sich gänzlich dem Wald überlassen, [...] nichts anderes, als selbst Natur zu sein. Wald, Hochwald, Holzfällen“⁴⁸, müsste wohl auch vom Autor als romantische Utopie beurteilt werden. Ein Entkommen aus der wirkungsmächtigen Figur des Aussagesatzes, das wissen wir auch von Bernhard, gibt es nur durch den Tod. Wie es in seinem Gedicht *Ahnenkult* heißt: „es richtet der Richter / bis er nicht mehr richtet / es dichtet der Dichter / bis er nicht mehr dichtet“.⁴⁹

⁴⁷ Nietzsches 333. Aphorismus aus *Die fröhliche Wissenschaft* wird bei Foucault auf diese Weise ausgelegt. In: Foucault, Michel: *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák* (La vérité et les formes juridiques). Debrecen: Latin Betűk 1998, S. 18.

⁴⁸ Bernhard 1984, S. 302.

⁴⁹ Bernhard, Thomas: *Ahnenkult*. In: *Literatur im Residenz Verlag. Almanach auf das Jahr 1977*. Salzburg: Residenz 1977, S. 23.

Miklós Fenyves

GRUNDSTEINE FÜR EINE LEKTÜRE

WAHLVERWANDTES IN THOMAS BERNHARDS JA

Einer der aufschlussreichen Skandale um die Werke Thomas Bernhards wurde dadurch ausgelöst, dass eine Frau, die in einer literarischen Figur Bernhards, dem Selbstmord begleitenden Richter des Textes *Exempel*,¹ ihren eigenen Vater zu erkennen meinte, den Autor wegen Verunglimpfung klagen wollte.² Eigennamen, Beruf und Ort waren ja identisch. Der offene Brief, in dem sich der Schriftsteller zwar entschuldigte, zugleich aber auf die Unterscheidung zwischen Fiktion und Wirklichkeit berief („ich habe eine Dichtung verfasst“³), scheint nicht minder abgründig als der Kurztext selbst. Bernhard erklärt nämlich – gleichsam im Gegenzug zum Vorwurf der Verunglimpfung –, dass er dem Richter ein „auf längere Dauer standfestes, wenn auch nur dichterisches Denkmal setzen“⁴ wollte. Irritierend ist nicht nur die Beziehung dieser Absicht zur eben deklarierten Fiktionalität, sondern, im Hinblick auf das Bernhardsche Gesamtwerk, auch die Dignität der Ausdrucksweise. Nicht aber der Hinweis auf die Erinnerungsfunktion des Schreibens, die von den jeweiligen Erzählerfiguren des Autors ab Mitte der 70er Jahre – und nicht nur in der autobiographischen Prosa – explizit gemacht wird.

Dass Denkmäler nicht für ewig, nur für eine Dauer, standfest sind – was sie aber nichts an Bedeutung einbüßen lässt – ist nicht unbedingt eine Platitüde. Als möglicher und vielleicht bekanntester Kontext dieser Einsicht könnte ein Tagebucheintrag Ottliens aus den *Wahlverwandtschaften* gelten:

Wenn man die vielen versunkenen, die durch Kirchgänger abgetretenen Grabsteine, die über ihren Grabmälern selbst zusammengestürzten Kirchen erblickt, so kann einem das Leben nach dem Tode doch immer wie ein zweites Leben vorkommen, in das man nun im Bilde, in der Überschrift eintritt und länger darin verweilt als in dem eigentlichen lebendigen Leben. Aber auch dieses Bild verlischt früher oder später. Wie über die Menschen, so auch über die Denkmäler läßt sich die Zeit ihr Recht nicht nehmen.⁵

Die Willkür, derer diese Verknüpfung beider Texte bezichtigt werden könnte, wird nicht vergessen gemacht, indem man gut positivistisch feststellt, dass *Die Wahlverwandtschaften* als Lektüre mehrmals in den Werken von Bernhard vorkommen, wie in den Romanen *Verstörung* und *Auslöschung* und in dem Drama *Elisabeth II.*. Der Befund aber, dass Bern-

¹ Bernhard, Thomas: *Exempel*. In: *Der Stimmenimitator*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

² Schmidt-Dengler, Wendelin: Verschleierte Authentizität. Zu Thomas Bernhards *Der Stimmenimitator*. In: Ders.: *Der Übertreibungskünstler*. Wien: Sonderzahl 1986, S. 42–63, hier 48.

³ Salzburger Nachrichten, 8.2.1979.

⁴ Ebd.

⁵ Goethe, Johann Wolfgang: *Werke*. Bd. 6. München: Beck 1981, S. 370.

hard verschiedentlich auf *Die Wahlverwandtschaften* hinweist, ist nichtsdestoweniger wichtig. Die folgende Interpretation der Erzählung *Ja*, die im selben Jahr wie die erwähnte Kurzgeschichte veröffentlicht wurde, könnte nämlich auch als Versuch gelten, die Annahme zu belegen, dass Bernhard sich intensiv mit den *Wahlverwandtschaften* auseinandersetzte. Mir geht es dabei nicht so sehr um die Lust, diese intertextuelle Spur zu sichern – und um die Auslotung des Einflusses schon gar nicht –, als vielmehr darum, Bernhards *Ja* in einen Diskurs einzuzubinden, an dem sich auch *Die Wahlverwandtschaften* beteiligen.

Die Handlung der Erzählung lässt sich kurz zusammenfassen: Der namenlose Ich-Erzähler rennt nach monatelanger Isolation, in der er vergebens seine naturwissenschaftlichen Untersuchungen betrieb, zu seinem Freund, dem Realitätenvermittler Moritz, um ihm sein Inneres aufzudecken. Er hört mit seinem verzweiferten Monolog erst auf, als Moritz mehrere Stunden später Besuch bekommt: Es trifft ein Schweizer Bauingenieur mit seiner Lebensgefährtin, einer Perserin, ein, die die Neugierde des Erzählers wecken. Sie sind Kunden von Moritz, die im Begriff sind, ein feuchtes, unzugängliches Grundstück zu kaufen, um dort ein Haus bauen zu lassen. Der Erzähler scheint in der überall frierenden, völlig isolierten und enttäuschten Perserin, die der Schweizer bald verlassen soll, um in Südamerika ein Kraftwerk zu bauen, einen ihm entsprechenden Menschen gefunden zu haben. Während auf dem Grundstück an einem unbewohnbaren Haus gebaut wird, machen die zwei einsamen, feinsinnigen Menschen Spaziergänge in dem nahen Lärchenwald. Mal schweigsam, mal sich in einer eigentümlichen „musikalischen“ Weise unterhaltend. Dieser ideale Zustand dauert zwar nicht lange; sie entfremden sich bald. Die Frau zieht in das halbfertige Haus ein, ernährt sich von Schlafmitteln und Tee und begeht schließlich Selbstmord – dem Erzähler zufolge, sollten wir hinzufügen, ist seine Perspektive doch nicht verbindlich. Die Geschichte endet jedenfalls damit, dass die Perserin von einem Lastwagen überfahren wird. Sie wird in einem Schachtgrab verscharrt, ihr Pelzmantel und ihre Tasche werden Moritz ausgehändigt. Irgendwann später beginnt der Erzähler sich Notizen zu machen; teils als Selbsttherapie, teils, um „die Erinnerung an die Perserin festzuhalten“.⁶

Schon aus dieser knappen Zusammenfassung ist ersichtlich, dass Vieles in Bernhards Erzählung zu finden sei, was einem den Goetheschen Roman ins Gedächtnis rufen kann: von der Baulust des Schweizers über das im Rohbau gebliebene Haus bis zur Mortifikation der Perserin, von den naturwissenschaftlichen Studien des Erzählers über die Figur des Realitätenvermittlers Moritz als Mittler bis zur radikalen Verwandlung der menschlichen Beziehungen. Nun, wenn man ins Detail geht, drängen sich weitere Einzelheiten auf, die die Annahme plausibel machen, dass Bernhards Erzählung *Die Wahlverwandtschaften* als Vorlage gedient haben mag. So etwa die Bestimmung des Bauortes in beiden Werken – während aber in Goethes Werk Ottilie zum Bauherrn wird, ist die Perserin in *Ja* aus der Entscheidung vollends ausgeschlossen –, oder der Spaziergang im Lärchenwald, auf dem der Ich-Erzähler die ausrutschenden Perserin auffängt, ganz wie Eduard, der sich beim Spaziergang zur alten Mühle danach sehnt, Ottilie „in seine Arme

⁶ Bernhard, Thomas: *Ja*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 128.

auffangen”⁷ zu können. Aber man könnte hier weitere Parallelen anführen, wie: der Tod der Perserin am Vortag des Geburtstages des Erzählers, der unausgepackte Koffer der Perserin, die Gewohnheit, die der Schweizer mit Eduard teilt, nämlich ein Stück Papier mit sich herumzutragen – dies ist bei ersterem ein Bauplan, bei letzterem ein Vertrag, auf dem Otiliens Signatur steht. Oder das problematisierte Verhältnis zur Rede sowohl bei Otilie, die ein Schweigegelübde ablegt, als auch bei der schweigsamen, ja sprachlosen Perserin.

Das Netzwerk dieser Beziehungen, von denen hier nicht jede erwähnt werden kann, macht das Lesen zu einer spannenden Ermittlung und liefert einmal mehr einen Beweis dafür, dass Intertextualität bei Bernhard nicht auf ein die Leser irreführendes *name-dropping* zu reduzieren sei. Was aber die Untersuchung des Verweisungszusammenhangs erst recht fruchtbar und auch einem engeren Intertextualitätsbegriff – wie etwa dem von Stierle⁸ – gemäß tragfähig machen kann, ist eine gemeinsame Fragestellung der Texte, die in meinen Ausführungen als eine Auseinandersetzung mit den ortsbezogenen bzw. textuellen Möglichkeiten der Erinnerung ausgelegt wird.

Im ersten Kapitel des zweiten Teils der *Wahlverwandtschaften* kommt es zu einer ausführlichen Diskussion über Denkmäler, an die auch der bereits zitierte Tagebucheintrag Otiliens anknüpft, und zu der diejenigen Veränderungen Anlass geben, welche Charlotte, um einen heiteren Anblick für die Kirchgänger zu schaffen, am Friedhof vornimmt. „Die sämtlichen Monumente waren von ihrer Stelle gerückt und hatten an der Mauer, an dem Sockel der Kirche Platz gefunden. Der übrige Raum war geebnet.”⁹ Der Entwurf stößt allerdings auf den Widerstand einiger Gemeindemitglieder, die missbilligen, „daß man die Bezeichnung der Stelle, wo ihre Vorfahren ruhten, aufgehoben und das Andenken dadurch gleichsam ausgelöscht: denn die wohl erhaltenen Monumente zeigen zwar an, wer begraben sei, aber nicht, wo er begraben sei, und auf das Wo komme es eigentlich an.”¹⁰ Nach Aleida Assmann entspringt die in den *Wahlverwandtschaften* entwickelte Kontroverse einem prinzipiellen Unterschied zwischen zwei Zeichenpraktiken: einer archaischen, die sich auf das deiktische „Hier“ konzentriert und einer modernen, die sich als den Gedenkinhalt gestaltende künstlerische Repräsentation entfaltet.

Auf der einen Seite stehen die Interessen einer Totenmemoria, die hartnäckig am Orte haftet; dieser Gedächtnisort wird in gewissem Sinne zu einem heiligen Ort, welcher durch die Präsenz des Toten geweiht ist. Auf der anderen Seite stehen die Ansprüche der Moderne, die sich von dieser Pietät gegenüber den Toten lossagt, indem sie buchstäblich die im Boden verankerte Erinnerung ausgräbt und auf ortsunspezifische Denkmäler überträgt. [...] Zwischen dem archaischen Monument, das lediglich den Ort, auf den es ankommt, indiziert, und dem modernen Monument, das das Verlorene im Zeichen sub-

⁷ Goethe 1981, S. 292.

⁸ Stierle, Karlheinz: Werk und Intertextualität. In: Stierle, Karlheinz / Warning, Rainer (Hg.): Das Gespräch. München: Fink 1984 (= Poetik und Hermeneutik 11).

⁹ Goethe 1981, S. 360.

¹⁰ Ebd., S. 361.

stituiert, liegt für die einen der Sündenfall, für die anderen der Fortschritt der Repräsentation, der Ersetzung des Fetisches durch das Zeichen.¹¹

Die Herausstellung dieses „Transfers vom Gedächtnis der Orte zum Gedächtnis der Monumente“¹² legt eine Frage nahe, nämlich ob und inwieweit das Problem, das von Goethe anhand der Diskussion über Grabsteine, Portraits und Architektur behandelt wird, auch für Texte, mithin für *Die Wahlverwandtschaften* selbst, gilt. Wenn ich mich im Folgenden an diese Frage heranwage, so nur über die Vermittlung von Bernhards *Ja*, das als Überlagerung der *Wahlverwandtschaften* gelesen, sich seinerseits als eine souveräne Goethe-Lektüre lesen lässt.

Hinsichtlich seiner Erzählsituation könnte Bernhards Werk als Beispiel für die Krise des Ortsgedächtnisses angeführt werden, insofern der Akt des Erzählens dem Schock entspringt, dass die Perserin in ein Schachtgrab, also namenlos und ohne die Möglichkeit eines deiktischen „Hier“ verscharrt worden ist. Der Erzähler will, wie er ja auch erklärt, die Erinnerung an die Perserin durch Schreiben festhalten. Eine (nicht nur) thematische Parallele begegnet einem in *Beton* (1982), wo es um den verzweiferten Versuch geht, einen Sterbensort zu zeigen und ein Grab in einem Friedhof zu markieren, in dem die Gräber vertauscht worden sind. „Gleich mehrere Zwecke will ich durch das Aufschreiben dieser Skizze erreichen“, schildert der Erzähler von *Ja* sein Vorhaben, „die Erinnerung an die Perserin einerseits festhalten und meinen Zustand verbessern, meine Existenz verlängern, was mir vielleicht gerade weil ich im Augenblick diese Notizen mache, gelingt“¹³. Die dieser doppelten Absicht innewohnende Spannung wird dem Leser wohl nicht entgehen: die zum Weiterleben erforderliche Anstrengung, d. h. das Schreiben fällt mit dem „Festhalten“ der Erinnerung zusammen, das die Polarität zwischen dem Erzähler und seinem Antipoden, dem Schweizer als verborgene Verwandtschaft, entlarvt.

Diesem zweideutigen „Festhalten“ – das Wort bedeutet ja auch ‚nicht loslassen‘ – geht eine empathisch betonte Beobachtungstätigkeit voraus, die zwischen den Ereignissen und dem Schreiben vermittelt. Ist von dieser Beobachtung die Rede, so setzt die „Rhetorik des Scheiterns“¹⁴ aus, scheint der seine Unzulänglichkeit sonst noch so beharrlich offen legende Erzähler doch in diesem Punkt recht zufrieden zu sein: aufgrund genauer Beobachtungen formuliert er Hypothesen, die sich stets als wahr erweisen. Abgesehen davon, dass retrospektive Aufzeichnungen – die hier nach mehrmaligen vergeblichen Versuchen zu Papier gebracht werden – ohnehin nicht vor dem Verdacht nachträglicher Verzerrung gefeit sind, sind einige dieser Beobachtungs- bzw. Identifizierungsakte äußerst merkwürdig. Nachdem der Erzähler den Eindruck hat, die Perserin trüge den Hut und die Gummistiefel des Mannes der Wirtin, erkundigt er sich bei ihr

¹¹ Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 2003, S. 325f.

¹² Ebd., S. 325f.

¹³ Bernhard 1978, S. 128.

¹⁴ Vgl. Huntemann, Willi: *Treue zum Scheitern*. In: *Text + Kritik*: Thomas Bernhard. München: 1991, 3. Ausg., S. 42–74, hier S. 67.

gleich über den Ursprung der Kleidungsstücke, und, als seine Ahnung bestätigt wird, macht er einen längeren Exkurs über seine Beobachtungsgabe:

In diesem Fall hatte ich das Schweigen gebrochen, indem ich meine Begleiterin fragte, woher sie die Stiefel habe [...] ich war sofort in meiner Vermutung bestätigt gewesen [...] ich war mir sicher gewesen in dieser Vermutung, wieder erstaunte mich selbst meine Beobachtungsgabe [...] Natürlich bin ich selbst in der Wahrnehmung und in der Beobachtung auf besonders gründliche Weise geschult.¹⁵

Warum ist aber dieser Umstand so wichtig? Wie soll man diese betonte Aufmerksamkeit verstehen? Ist der Erfolg des Identifizierungsaktes doch nicht gesichert? Oder geht es vor allem, wie in manchen anderen Texten Bernhards, um die unsichtbare Beziehung zwischen einer Person und einem Kleidungsstück als (phantasmatisches) Zeichen für diese Person, um eine absurde Wahrnehmung, die eine willkürliche Zeichenbeziehung herstellt zwischen Gegenstand und Mensch?¹⁶

Nicht weniger absurd ist, wie der Erzähler die zufällige Begegnung mit den Schweizern ohne jedwede Begründung allmählich zur Notwendigkeit umgestaltet. Er räumt sogar zweimal die Absurdität seiner Ideen ein.¹⁷ Es geht wiederum um ein Motiv, das einem in mehreren späteren Prosatexten Bernhards begegnet, z. B. im geschlossenen Diskurs von Koller in *Die Billigesser*.¹⁸ Während aber Kollers Werk, das für den Sinn seiner Geschichte bürgen sollte, an einem Unfall scheitert, scheint der Ich-Erzähler in *Ja* seinen

¹⁵ Bernhard 1978, S. 60.

¹⁶ Man denke etwa an die Erzählung *Der Wetterfleck* (In: Bernhard, Thomas: Midland in Stils. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 37–82), in der sich die Gedanken des Advokaten Enderer um die Problematik der Identifizierung bzw. Unterscheidung drehen. Je mehr er davon überzeugt ist, dass der gewöhnliche Wetterfleck, den sein Kunde Humer anhat, seinem verstorbenen Onkel gehört – damit wäre das Rätsel dieses mysteriösen Kleidungsstücks gelöst –, desto weniger sieht er Humer selbst, der sich nunmehr nur für Augenblicke in seiner erbärmlichen Individualität zeigt, um schließlich ganz zu verschwinden. Humer begeht Selbstmord; was von ihm erhalten bleibt, ist der Wetterfleck.

¹⁷ „Daß ich bis jetzt solange von mir gesprochen habe, erklärt sich naturgemäß aus der Tatsache, daß ich die Schweizer und also die Lebensgefährtin des Schweizer, also die Perserin, an jenem unseligen Tage kennen gelernt habe, an welchem ich wie gesagt, in der höchsten Erregung zum Moritz gelaufen war, um mich zu retten und an welchem ich tatsächlich, wie ich schon gesagt habe, gerettet worden bin und nicht zum wenigsten von den Schweizern, von welchen ich natürlich nicht glauben darf, daß sie an diesem Nachmittag nur zu dem einen Zweck zum Moritz gekommen waren, um mich zu retten, was nicht heißt, daß ich nicht sehr oft gedacht habe, die Schweizer sind an diesem Nachmittag tatsächlich zum Moritz gekommen, um mich zu retten, daran nicht zu glauben, ist ebenso absurd wie daran zu denken.“ (S. 42–43) „Aber möglicherweise waren gerade deshalb, weil diese Depressionen heuer soviel stärker und rücksichtsloser gewesen waren wie in den vergangenen Jahren und weil ich mit Sicherheit von diesen heutigen Depressionen umgebracht worden wäre, die Schweizer aufgetaucht. Das allerdings ist ein absurder Gedanke. Andererseits sind, wie ich im Laufe meines Lebens jetzt schon mit Entschiedenheit weiß, gerade die absurden Gedanken die klarsten Gedanken und die absurdesten die wichtigsten überhaupt.“ (S. 122)

¹⁸ Bernhard, Thomas: *Die Billigesser*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

von Spuren der Kontingenz nicht beeinträchtigten Diskurs ungestört entwickeln zu können – seine Erzählung ist nicht von einer anderen umrahmt oder kontaminiert, was in der Bernhard-Prosa dieser Periode eher als Ausnahme gilt. „Jetzt hatte ich die Erklärung“¹⁹, stellt er nach den Selbstenthüllungen der Perserin fest.

An einem Punkt muss aber der Leser selbst zum Komplizen werden in dieser Ordnungsbildung. In der Nähe des Hauses der Perserin, die sich nicht mehr unter die Leute begibt, erblickt der Erzähler einen Krankenwagen und muss sofort an das Schlimmste denken. Es stellt sich heraus, dass es sich zwar um einen Krankenwagen handelt, aber um einen, der von Moritz zum Transportwagen umgebaut und als Zementtransporter gebraucht wurde – die Frau wird später von einem Zementtransporter überfahren. Man kann nicht umhin, die zwei Elemente zu verbinden. Was seitens des Erzählers als totaler Erklärungsmechanismus funktioniert, der dem Zufall keinen Platz einräumt, stellt sich beim Leser als eine Suche nach sinnstiftenden Motiv-Verbindungen, als Herstellung eines kohärenten Ganzen dar. Der Text scheint dem Erzähler in die Hände zu arbeiten: was er erwartet, geht ja in Erfüllung. Dies ist nur möglich, wenn in der Welt der Erzählung eine Art Schicksal waltet, oder, wenn die Geschichte, die sich als Erinnerung präsentiert, eine Konstruktion des Erzählers ist.

Seine Bestrebung, alles in seine Ordnung einzubeziehen und das Kontingente zu verdrängen, lässt sich in eine Opposition einschreiben, die sich in *Ja* vielfältig manifestiert: In die des Äußeren und Inneren. Die Rede der unter großem Kommunikationsdruck stehenden Figuren wird mehrmals als eine Erleichterung schaffende Umstülpung bezeichnet, indem Ausdrücke wie „Aufdecken“, „Enthüllen“, „Ausziehen“ auf den Bereich der Kommunikation übertragen werden.²⁰ Die Figur der immer frierenden, Pelz-

¹⁹ Bernhard 1978, S. 134.

²⁰ „Der Schweizer und seine Lebensgefährtin waren gerade bei dem Realitätenvermittler Moritz aufgetreten, als ich diesem zum erstenmal [...] die nicht nur angekränkelte, sondern schon zur Gänze von Krankheit verunstaltete Innenseite meiner ihm bis dahin ja nur von der ihn nicht weiter irritierenden und also in keiner Weise beunruhigend berührenden Oberfläche her bekannten Existenz nach außen zu stülpen ins Moritzsche Haus gekommen war und ihn [...] erschrecken mußte, dadurch, daß ich [...] vollkommen ab- und aufdeckte, was ich [...] verborgen [...] und [...] zugedeckt hatte [...] in Gang gekommene Enthüllungsmechanismus“ (Bernhard 1978, S. 7–8); „meine hemmungslose Enthüllungen“ (S. 10); „und keiner hat mich jemals tiefer in sich hineinschauen lassen und keinen einzigen habe ich jemals tiefer [...] in mich hineinschauen lassen“ (S. 11); „meine diesem ganz von mir aufgezwungenen Vorhaltungen und Enthüllungen“ (S. 37); „Erst jetzt, im Zuge dieser unverschämten Selbstenthüllung der Perserin schützte ich mich in dem Gedanken, so wie die Perserin jetzt mir, dem Moritz, meine Innenseite nach außen gekehrt zu haben.“ (S. 132); „Ich kann nicht wiederholen, was sie noch alles gesagt hatte im Lerchenwald, in welchem sie auf dem Höhepunkt ihrer Gefühls- und Geistesentladung auf einen Baumstumpf gesetzt hatte, tatsächlich tief hineingekrochen in ihren Schafpelzmantel. Ein Tier hätte sie sein können, wie sie da auf dem Baumstumpf gesessen war und sich ausgeschüttet und schließlich nur mehr noch geweint hatte.“ (S. 134); „Sie habe schon monatelang, vielleicht auch schon jahrelang mit keinem Menschen in der Weise reden können, in welcher sie jetzt mit mir geredet hatte, was nichts anderes bedeutete, als daß sie monatelang und jahrelang an keinen Menschen gekommen war, dem sie sich vollkommen und auf die schamloseste und rücksichtsloseste Weise hätte eröffnen können“ (S. 135).

mantel tragenden Perserin macht die Angewiesenheit des Inneren auf das Äußere anschaulich, wie sie bei so vielen sich verteidigenden und verschließenden Helden von Bernhard zu finden ist. Die zwei Bezugsfelder der Verhüllung/Enthüllung – die der Kommunikation und die der Kleidung – sind aber nicht unabhängig voneinander. Das Sich-Aufdecken, das Ausbrechen bringt auch das Gegensatzpaar Verhülltheit/Nacktheit in Bewegung. Es geht nicht nur darum, dass der Erzähler die Selbstenthüllungen schamlos nennt, dass sein Wunsch nach Aufdecken sich in Abscheu verwandelt, sobald das Innere hervorgekehrt wird. Das Verschwinden des Körpers der verstorbenen Frau macht die Zusammengehörigkeit von Äußerem und Innerem auch bezüglich der Sagbarkeit fraglich: das Äußere kann nur durch eine Übertragung mit dem Inneren verknüpft werden, das heißt, das Kleidungsstück lässt sich schließlich nur durch die Herstellung einer empirisch nicht vorhandenen Beziehung als „Pelzmantel der Perserin“ bezeichnen. Verdecken und Ersetzen sind nicht auseinander zu halten.

Die Analogie, die zwischen dem unartikulierten, unkontrollierten Wortausbruch und der „fürchterlich zerstückelt[en]“²¹ Leiche der Perserin, bzw. zwischen der Architektonik der geformten, „musikalischen“ Rede und der verhüllenden Kleidung zu entdecken ist, betrifft auch das erzählerische Unternehmen selbst. Nur diese scheinbar vollkommene Textur, die die erzählte Vergangenheit umhüllt oder ersetzt, löst sich, wie noch gezeigt wird, an einem Punkt auf.

Die Vergleiche mit Gewändern, Gefäßen und Geweben bilden bekannterweise einen festen Bestandteil in der langen Tradition autoreflexiver Textmetaphern.²² Peter Kahrs, der in seiner Monographie über Bernhards frühe Erzählungen den Kleidungsmotiven ein eigenständiges Kapitel widmet, sieht in den Kleidungsstücken Symbole des Verlangens nach der dichten Textur, nach der ästhetischen Form, was ihm zufolge auch die Steigerung des musikalischen Ausdrucks der Sprache erklärt; diese Fixation auf das Textgewebe hänge mit dem Wunsch nach Geborgenheit zusammen.²³ Nun sind die Tropen in *Ja* derart organisiert, dass der das Innere umhüllende, bzw. ersetzende Pelzmantel dem artikulierten Text entspricht, der seinerseits mit weiteren Bezugsfeldern des Erzählers, mit der musikalischen Komposition und der Architektonik verbunden ist. Und wie in der früheren Erzählung *Wetterfleck*, bleibt vom Gesprächspartner des Erzählers ein bloßes Kleidungsstück, der von der Behörde ausgehändigte Pelzmantel übrig – wie der Text selbst, insofern er für das nicht mehr Anwesende steht.

Wenn der Pelzmantel den Körper nicht nur verdeckt, sondern ersetzt – wie der Text des Erzählers (nebenbei gesagt: eines Antikörperforschers) ebenfalls an die Stelle des Vorhergegangenen tritt –, stellt das Kleid als Textmetapher die Trope als Voraussetzung des narrativen Textes heraus. In dieser Hinsicht ist es wichtig zu betonen, dass der Raum und die Transformationen der Handlung von der Übertragung und des Positionstausches strukturiert werden: vom Anfang, wo der Ich-Erzähler seinen Monolog mit

²¹ Ebd., S. 148.

²² Vgl. Groddeck, Wolfram: Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens. Basel / Frankfurt am Main: Stroemfeld 1995, S. 263.

²³ Kahrs, Peter: Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

Bildern des Transports und des Ausladens schildert, über die Funktionswechsel der Figuren bis hin zur Aushändigung des Pelzmantels, von den von ihrem ursprünglichen Ort verrückten Menschen über den Handel mit Realitäten bis zu den sich kreuzenden Bewegungen, der Begegnung des Erzählers und der Perserin, und der der Perserin und des Lastwagens. Der Erzähler strengt sich an, diese Bewegungen als notwendig darzustellen, als Übertragungen, die schließlich jedem Element seine eigentliche Stelle zuweisen, wie in einer musikalischen oder architektonischen Komposition.²⁴ Zuletzt ist es gleichgültig, ob es ums Schicksal oder um eine narrative Konstruktion geht – ob der Kunde ein Grundstück findet oder, wie der Realitätenvermittler Moritz bemerkt, das Grundstück seinen Käufer,²⁵ ob die zu bebauende Stelle dem Plan vorangeht oder umgekehrt, der Plan wird einem Ort aufgezwungen²⁶ – freilich nur insofern, als die Erzählung tatsächlich imstande ist, die Erinnerung dessen, was sie ersetzt, „festzuhalten“.

Im Gegensatz zu anderen nicht-autobiographischen Prosatexten Bernhards zwischen 1970 und 1978 ist *Ja*, wie gesagt, von einer einfachen Erzählstruktur gekennzeichnet, in der nicht mehrere Stimmen ineinander verschachtelt sind. Auf den ersten Blick passt dies in ein ambitioniertes Entwicklungsmodell von Willi Huntemann, dem zufolge den Bernhardschen Erzählern durch Techniken wie Zitieren und Erinnern, welche die direkte Beobachtung ablösen, allmählich zur Emanzipation vom Redegegenstand verholten wird.²⁷ Diese Vorstellung ist hier dennoch anzuzweifeln, und zwar aufgrund des Schlusses von *Ja*, wo sich das strukturierende Verfahren des Erzählers, das die Ereignisse erklärt und ins Korsett eines teleologischen Diskurses zwingt, um im Unartikulierten mit Hilfe von Identifikationen, Unterscheidungen und Gegenüberstellungen eine Ordnung zu schaffen, schließlich doch als Gewaltakt entpuppt.

Als die von jedem im Stich gelassene Perserin, anstatt im Haus zu verhungern, jedem Kalkül zum Trotz abreist, bricht sie gleichsam aus ihrer Gruft aus.²⁸ So rätselhaft oder

²⁴ Die Analogie zwischen Bauwerk und Text, deren Hypothese ich mich bediente, ist dabei in der Bernhard-Literatur gar nicht so neu. Vgl. z. B.: Kohlenbach, Margarete: *Das Ende der Vollkommenheit. Zum Verständnis von Thomas Bernhards Korrektur*. Tübingen: Narr 1986.

²⁵ „Jetzt erinnerte ich mich wieder an die wiederholt vorgebrachte Äußerung des Moritz, daß jedes Grundstück zu verkaufen sei, es mag das unmöglichste sein, ja, daß jedes Ding und daß jede Sache auf der Welt einen Käufer hat“ (Bernhard 1978, S. 29).

²⁶ „Er, der Schweizer, habe diesen Plan schon drei Jahre früher und zwar in Südamerika, genauer gesagt, in einem kleinen Ort in der Nähe von Caracas, der Hauptstadt von Venezuela, entworfen gehabt und er trage diesen Plan schon drei Jahre mit sich herum, der Plan war auch wahrscheinlich von dem fortgesetzten aus der Mantel Herausziehen und wieder Hineinstecken arg in Mitleidenschaft gezogen, so Moritz [...] dieser Plan sei von ihm drei Jahre lang immer wieder gründlich durchdacht worden und alles in diesem seinen Plan sei seinen Bedürfnissen entsprechend“ (Ebd., S. 106–108).

²⁷ Vgl. ebd., S. 11–117.

²⁸ Diese Vorstellung wird durch die Beschreibung ihres Zimmers noch verstärkt: „Es handelte sich offensichtlich um den kleinsten und für Wohnzwecke tatsächlich ungünstigsten ebenerdigen Raum im ganzen Haus, in welchem sie ein paar Matratzen auf dem Boden liegen hatte, mit einem Leintuch zugedeckt. Sofort war mir, trotz Dunkelheit, beinahe Finsternis im Raum die Schmutzigkeit dieses Leintuchs aufgefallen. [...] Ihr vorhangloses Fenster hatte sie

zumindest unklar ihre Reise und die Umstände ihres Todes auch sein mögen,²⁹ der Erzähler tut sein Möglichstes, um die Ereignisse nicht ohne Erklärung zu lassen. Erstens wird das Ende, wie schon gezeigt, motivisch oder durch Vorzeichen, je nach dem, vorweg genommen. Zweitens scheint ein Dialog, gleichsam als Schlussstein ans Ende gesetzt, die Frage für den Selbstmord zu entscheiden:

Wie ich zwei Tage später zu dem gänzlich verlassenem, noch nicht halbfertigen und schon wieder verrotteten Haus auf der nassen Wiese gegangen bin, ist mir eingefallen, daß ich der Perserin auf einem unserer Spaziergänge in den Lärchenwald gesagt hatte, daß sich heute so viele junge Menschen umbringen und es sei der Gesellschaft, in welcher diese jungen Menschen zu existieren gezwungen sind, vollkommen unverständlich, warum und dass ich sie, die Perserin, ganz unvermittelt und tatsächlich in meiner rücksichtslosen Weise gefragt hatte, ob sie selbst sich eines Tages umbringen werde. Darauf hatte sie nur gelacht und *Ja* gesagt.³⁰

Damit ist auch das letzte Element an seiner Stelle: die Perserin erklärt im Vorhinein das undeutliche Ende und fügt sich vollständig in den Text ein, der sie einverleibt, ja ersetzt, indem er die Erinnerung an sie „festhält“. Wie gesagt, ist die Rede in *Ja* grundsätzlich dem Erzähler vorbehalten; er zitiert niemanden länger, bis auf die letzten Seiten des Textes, wo ein Monolog der Perserin eingeschoben wird, zuerst in indirekter, dann in direkter Rede angelegt. Was sie sagt, ist aber nichts anderes, als eine Zitatensammlung vom Erzähler selbst, wodurch in dieser Unterbrechung der Diegesis wiederum nur die Erzählstimme widerhallt:

Ein Anarchist ist nur einer, der Anarchie praktiziert, hatte ich zu ihr im Lärchenwald gesagt, jetzt erinnerte sie mich wieder daran. *Anarchie ist alles in einem Geisteskopf*, sagte sie und wiederholte damit nur ein anderes meiner Zitate. [...] Hören Sie sich? fragte sie, Sie haben das alles selbst gesagt.³¹

Die Herrschaft des Erzählers über seinen Bericht wird im letzten Satz des Textes ins Extreme getrieben, zugleich aber auch gebrochen. Da die vom ironischen Lachen begleitete Antwort der Perserin, die im letzten Satz wiedergegeben wird, mit dem Titel des Werks zusammenfällt – zumal dieses „*Ja*“ im Text kursiv gesetzt ist –, kann es auch als eine der „unmöglichen“ Transgressionen ausgelegt werden, die Gerard Genette in seiner Erzähltheorie Metalepsen nennt, d. h. Überschreitungen von Erzählebenen bzw. von der Grenze zwischen erzählter und realer Welt. Als kannte die Perserin (oder der Erzähler) den Titel des Werks, in dem sie als Figur vorkommt.³² Als sagte sie nicht nur

mit einer grauweißen Wachsleinwand abgedeckt, konstatierte ich und wahrscheinlich die ganzen zwei Wochen nicht geöffnet. Sie sei im Besitze einer großen noch halbvollen Teedose, das genüge ihr.“ (Bernhard 1978, S. 144)

²⁹ „Sie habe bezahlt und sei aufgestanden und geradeaus in den in diesem Augenblick an dem Gasthaus mit mehreren Tonnen Zement beladenen Lastwagen hineingelaufen“ (Ebd., S. 147.).

³⁰ Ebd., S. 148.

³¹ Ebd., S. 145.

³² Siehe Genette, Gerard: *Die Erzählung*. München: Fink 1994, S. 167–174.

zum Selbstmord: Ja, sondern hieße sie als Gegenstand einer künftigen Erinnerung, sich „aufopfernd“, auch diejenige Substitution gut, die dem Text zugrunde liegt. Als willigte sie darin ein, dass sie im Kunstwerk aufgeht.³³ Mit diesem metaleptischen „Ja“ stürzt aber die Architektur der Erzählung ein. Alles, was man über die Perserin erfahren kann, ist als Konstruktion von Aussagen vorhanden, deren Wahrheit nur in der Totalität des Textes begründet ist und deren Ordnung, wie oben dargelegt wurde, dem in der Erzählung negativ besetzten „Festhalten“ entspricht. Um sich als wahre Erinnerung etablieren zu können (um über ihre Willkürlichkeit bzw. Fälschung hinwegzutäuschen), bedarf diese Konstruktion allerdings einer letzten Bestätigung durch den, der nunmehr nicht als der Andere, sondern eben als Element der Konstruktion zugänglich ist.

Geht man mit dem Begriff der Metalepse so großzügig um, wie Genette in seinem rezenten Büchlein über dieses Thema,³⁴ so kann man auch in den *Wahlverwandtschaften* eine Metalepse finden, und zwar eine, die auch inhaltlich auf die Bernhardsche zu beziehen ist: die Passage, in der Ottiliens mystisches Erlebnis beim Besuch der restaurierten Kapelle beschrieben wird:

Durch das einzige hohe Fenster fiel ein ernstes buntes Licht herein: denn es war von farbigen Gläsern anmutig zusammengesetzt. Das Ganze erhielt dadurch einen fremden Ton und bereitete zu einer eigenen Stimmung. [...] Auch für Ruheplätze war gesorgt. Es hatten sich unter jenen kirchlichen Altertümern einige schön geschnitzte Chorstühle vorgefunden, die nun gar schicklich an den Wänden angebracht umherstanden.

Ottilie freute sich der bekannten ihr als ein unbekanntes Ganze entgegnetretenden Teile. Sie stand, ging hin und wieder, sah und besah; endlich setzte sie sich auf einen der Stühle und es schien ihr, indem sie auf- und umherblickte, als wenn sie wäre und nicht wäre, als wenn sie sich empfände und nicht empfände, als wenn dies alles vor ihr, sie vor sich selbst verschwinden sollte, und nur als die Sonne das bisher lebhaft beschienene Fenster verließ, erwachte Ottilie vor sich selbst und eilte nach dem Schlosse.³⁵

Michael Mandelartz zufolge³⁶ erfährt Ottilie bei diesem Besuch, der auf den Tag genau ein Jahr vor ihrem Tod stattfindet sich selbst als Tote. In einem der Chorstühle sitzend, die in der obigen Beschreibung den von Charlotte an der Außenwand aufgestellten Grabsteinen entsprechen, übernimmt sie

gegenüber dem außen eingefügten, hinweisenden Text der Grabsteine die Funktion des Symbolisierten, das jenen durch Charlottes Umgestaltung des Friedhofs abhanden ge-

³³ Es ist vielleicht nicht so abwegig, in der Fotografie, „auf welcher er zum letzten Mal eine solche *hohe Hand* schüttelt“, eine Anspielung auf Goethes Selbstanzeige der *Wahlverwandtschaften* zu sehen („Spuren trüber, leidenschaftlicher Notwendigkeit [...], die nur durch eine höhere Hand und vielleicht auch nicht in diesem Leben völlig auszulöschen sind“, in: Goethe 1981, S. 639), wobei die „hohe Hand“ in *Ja*, gegen diese Folie, ironischerweise den waltenden Autor symbolisieren soll.

³⁴ Genette, Gerard: *Metalepsis*. Az alakzattól a fikcióig. Pozsony: Kalligram 2006.

³⁵ Goethe 1981, S. 473f.

³⁶ Mandelartz, Michael: Bauen, Erhalten, Zerstören, Versiegeln. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 118 (1999), S. 500–517.

kommen war. Das Verhältnis wurde jedoch umorganisiert: Lagen draußen auf dem Friedhof die Toten als Bezeichnete vereinzelt unter den zugehörigen Symbolen, so sind in Otilies Tagebucheintragung zu ihrem mystischen Einheitserlebnis die Toten der alten Völker in stummer Unterhaltung [...] miteinander begriffen.

Der chronologischen Reihe der von Charlotte geordneten Grabsteine und der „stummen Unterhaltung“ der Toten in Otiliens Vorstellung ist gemein, dass in beiden Fällen die „eindeutige Zuordnung eines Zeichens zu jeweils einem Bezeichneten [...] zugunsten eines jeweils eigentümlichen Ordnungsprinzips innerhalb der Gruppe der Zeichen“³⁷ aufgegeben wird. Während aber Charlottes Entwurf ein Arrangement der Bezeichnenden untereinander darstellt, eröffnet sich bei Otilie ein „kommunikatives Spiel zwischen den Bezeichneten [...], das sich allerdings dem Zugriff von außen entzieht.“³⁸ Die Zeichen, denen das Bezeichnete abhanden gekommen war, leben ein eigenes Leben, gehen neue Beziehungen ein, organisieren sich um. „Wer ihnen wie Otilie zu nahe kommt, wird in diese neue Ordnung einbezogen.“³⁹

Otilie wird, so Mandelartz, zum Opfer des Chaos der Symbole, aber allein sie ist es im Roman, die die Widersprüchlichkeit des Ästhetizismus bemerkt und „schließlich den neuen Symbolbegriff [einlöst], indem sie ihn bis in die letzten Konsequenzen verfolgt“.⁴⁰ Was sie in der Kapelle erlebt, ist die in sich geschlossene Ordnung von nach innen gerichteten Symbolen: ein autonomer Raum des Schönen, der stumm bleiben muss, da er die Dissoziation von Zeichen und Bezeichnetem voraussetzt. Dieses unzugängliche Gebilde, in dem Mandelartz den Inbegriff des autonomen Kunstwerks, mithin ein Bild der *Wahlverwandtschaften* selbst, sieht, vollendet sich, zum Schluss des Romans, in unendlicher Selbstspiegelung der Symbole im geschlossenen, Natur, Geschichte und Transzendenz nach Innen wendenden ästhetischen Raum der Kapelle, in dem sich der Traum der „stummen Unterhaltung“, wie sie sich Otilie vorgestellt hatte, zwischen ihr, Eduard und dem Kind als reine Bedeutungen in Erfüllung geht.

Von einem Grabstein für Otilie ist daher innerhalb des Romans nicht mehr die Rede, und insofern der Text der Wahlverwandtschaften dessen Funktion übernimmt, bleibt er dem verschwiegenen Gespräch der Bedeutungen im Innern so äußerlich wie die Grabmäler dem Dialog der Toten in der Kapelle.⁴¹

Was Mandelartz' Ausführungen für eine Interpretation von *Ja* besonders wertvoll macht, geht über die Analogie zwischen Baukörper und Kunstwerk sowie über die Einsicht in den Zusammenhang zwischen Otiliens Tod und ihrem Aufgehen im autonomen Kunstwerk hinaus. Mandelartz muss einen Einwand aus dem Wege räumen, nämlich, wie es möglich sei, einen Text zu interpretieren, von dem man feststellt, dass er ein geschlossenes, stummes, seine Bedeutung nicht preisgebendes, also letzten Endes

³⁷ Mandelartz 1999, S. 509.

³⁸ Ebd., S. 509.

³⁹ Ebd., S. 509.

⁴⁰ Ebd., S. 509.

⁴¹ Ebd., S. 513.

unverständliches Kunstwerk ist. Die Pointe seines Aufsatzes besteht in der Art und Weise, wie er diesen Widerspruch durch Reflexion fruchtbar machen kann,⁴² indem er die viel zitierten Zeilen Goethes an Zelter, er habe in *Die Wahlverwandtschaften* „viel hineingelegt, manches hinein versteckt. Möge auch Ihnen dies offenbare Geheimnis zur Freude gereichen“, die Analogien zwischen Architektur und Roman weiter verfolgend, mit der Grundsteinlegung und der Maurerrede aus dem 9. Kapitel des 1. Teils in Zusammenhang bringt. Der Maurer nimmt in seiner Rede zuerst auf eine unter freiem Himmel, aber „zum Verborgnen“⁴³ verrichteten Arbeit Bezug. Dann kommt er auf eine nicht minder widersprüchliche Rezeption des Werkes zu reden: Der Grundstein soll zum „Denkstein“ gemacht werden, indem in seine Vertiefungen „verschiedenes eingesenkt“ wird „zum Zeugnis für eine entfernte Nachwelt“,⁴⁴ wobei sie dieses, insofern der Stein für ewig gegründet wird, nicht zur Kenntnis nehmen kann. „Der Schlüssel zum Verständnis der Gründer – m. a. W. zum Verständnis dessen, was der Autor hineingelegt hat – bleibt also genau dadurch und genauso lange verborgen, wie das Haus steht bzw. der Roman als ein Ganzes hingenommen wird.“⁴⁵ Um den verborgenen Grund aufdecken zu können, muss man „das Werk in seine Einzelteile zerleg[en], ja [...] sogar zerstör[en]“.⁴⁶ Es ist eben Ottiliens Vorstellung von Dauer des eingangs zitierten Tagebucheintrags, die belehrt, „daß auch ein sorgfältig angelegtes und geschlossenes Gebäude seine geheimen Bedeutungen einmal offen legen muß“.⁴⁷ Ganz folgerichtig nennt Mandelartz seine eigene Arbeit „Zerstörungswerk“.⁴⁸

Wenden wir uns nun wieder dem Bernhardschen Text zu. Ich hoffe in meinen Ausführungen gezeigt zu haben, dass die Erzählung, die sich als Erinnerung bestimmt, erst zu einer geschlossenen, mit den Ausdrücken des Erzählers, musikalisch-architektonisch-mathematischen Ordnung wird, indem sie die Stimme des Anderen zum Schweigen bringt, ja, ihn körperlich vernichtet, oder, umgekehrt, die pseudo-logische, antithetische und in seiner Artikulation musikalisch ausgefeilte Ordnung einsetzt, um ihn auszulöschen. Der springende Punkt dabei ist der letzte Satz der Erzählung, der als Schlussstein dienen sollte, aber, als Metalepse gelesen, doch die ganze Konstruktion zu Fall bringt. Zieht man die Anspielungen auf *Die Wahlverwandtschaften* mit in Betracht, so kann man unter Anknüpfung an Mandelartz' Einsichten zur Schlussfolgerung kommen, dass das Zerstörungswerk in *Ja* schon im Gange ist, bevor das Werk zur Vollendung gebracht wird, oder, um die Baumetaphorik weiter zu bemühen, das Gebäude ist schon Ruine, bevor es fertig gestellt wird. Eine mögliche Konsequenz dieser Feststellung für das Verständnis des Textes wäre, die radikale Verkürzung jener Dauer, von der in Ottiliens Tagebucheintrag und auch in Bernhards offenem Brief die Rede ist, mit der Löschung einer Erinnerungsspur, mit der sprach- und literaturskeptischen Absage an die Möglich-

⁴² Vgl. ebd., S. 515.

⁴³ Goethe 1981, S. 301.

⁴⁴ Ebd., S. 301.

⁴⁵ Mandelartz 1999, S. 501.

⁴⁶ Ebd., S. 501.

⁴⁷ Ebd., S. 515.

⁴⁸ Ebd., S. 502.

keit eines Denkmals gleichzusetzen. Es bietet sich aber eine andere Interpretationsmöglichkeit an: insofern das Werk als Konstruktion ausschließt, gar vernichtet, woraus es entsteht, bedarf es der Zerstörung des in sich geschlossenen Gebildes, der Rücknahme der gestifteten Ordnung, um einen Bezug, der einem sich als Denkmal bestimmenden Text notwendig innewohnt, herzustellen – dies aber nur um den Preis, dass die schöne Form verloren geht.

Ist es danach möglich, auf das Gedächtnis der Orte zurückzugreifen, das Assmann der ästhetischen Repräsentation gegenüberstellt? Nicht von ungefähr ist in *Ja* von zwei Menschen, die Zeit ihres Lebens auf der Reise gewesen waren, die Rede, einer Perserin, die nicht mehr nach Persien zurückkehrt, und einem Schweizer, der nach Südamerika weiterfahren soll. Sie gehören in eine lange Reihe Bernhardscher Helden, deren Bewegungen, von Text zu Text unterschiedlich, vom Mangel an einem angemessenen Ort – sei es der ursprüngliche, sei es der gefundene – bestimmt werden, und unter deren Vorfahren sich wohl auch der weltbereiste Engländer aus den *Wahlverwandtschaften* befindet, der längst vom Gedanken eines festen Zuhauses abgerückt war.⁴⁹

⁴⁹ Vgl. Goethe 1981, S. 431.

Anita Czeglédy

HEIMKEHR IN DAS SCHREIBEN

PETER HANDKES PROSA ZWISCHEN DER *HEIMKEHR-TETRALOGIE* UND *MEIN JAHR IN DER NIEMANDSBUCHT*

„Halt dich trotz allem an Österreich.“¹

Peter Handke verdankt den Ruhm bis heute seinen sprachkritisch-experimentellen Werken aus den 60–70er Jahren. Nach einem mutigen Auftritt bei der Tagung der Gruppe 47 im Jahre 1966 in Princeton gegen eine Literatur, die „alles Wirkliche, auch das Engagement zu Stil“ und „alle Wörter unbrauchbar“² mache, ist er als „Kritiker der geläufigen Sprachbehandlung“ berühmt geworden. In der Folge versuchte er die konventionellen Sprach- und Formeinstellungen der Rezipienten zu demontieren, weil diese die Vermittlung von neuen Erkenntnissen und Erfahrungen verhindern. Die Sprache soll bis zu den tiefsten Strukturen, bis zur formalen Isolation der sprachlichen Zeichen, abgebaut und kritisch durchleuchtet werden. Die theoretisch begründeten sprachkritischen Experimente führte er konsequent in allen drei Gattungen durch. In dem Roman *Die Hornissen* wurden Gewohnheiten der literarischen Wahrnehmung verstört, im Roman *Die Hausierer* richtete sich die Dekonstruktionsarbeit gegen traditionelle Erzählmuster des Kriminalroman. Diese Ansätze wurden dann in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* fortgeführt, wo nicht nur alle formal-inhaltliche Gattungsmerkmale vom Kriminalroman aufgehoben, sondern auch die einzelnen Sprachelemente von einander isoliert und auf ihre denotative Funktion reduziert wurden. Die Texte im Band *Die Außenwelt der Innenwelt* bewegten sich im Grenzgebiet der Lyrik. Handke spielte hier mit Phrasen-Konstellationen, die die Formelhaftigkeit traditioneller Dichtung sichtbar machen sollten. Auf ähnlicher Weise wurden Sprachklischees und leer gewordene Metaphern in den Theaterstücken *Weissagung* und *Kaspar entlarvt*. In *Publikumsbeschimpfung*, im wohl radikalsten experimentellen Versuch, wurde über die sprach- und gesellschaftskritischen Ansätze hinaus sogar die soziale Form des Theaters selbst in Frage gestellt. Neben der literarischen Provokation erregte Handke mit seinen kritischen Äußerungen gegen Österreich oft Missfallen beim Publikum. Die spektakuläre „Auswanderung“ aus dem Land, in dem er sonst „verkümmern“ würde, reizte die zeitgenössische Öffentlichkeit zu bis-sigen Ausfällen gegen den Autor.

Ende der 80er Jahre unternahm Handke einen etwas theatralischen Versuch, sich in Österreich wieder auf Dauer niederzulassen und über das Land, in dem er aufgewachsen

¹ Handke, Peter: *Am Felsfenster morgens: (und andere Ortszeichen)*. Salzburg: Residenz 1998, S. 182.

² Handke, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 49f.

ist, liebevoll und gerecht zu schreiben. Diese Epoche kennzeichnet die Tetralogie *Langsame Heimkehr*,³ die die damalige Literaturkritik als einen Beweis für Handkes Versöhnungsbestrebungen wahrzunehmen geneigt war. Nicht ohne Grund:

Ich denke oft an die Hügel mit den Fichtenwäldern und all die lebendig begrabenen Leben in dem vielfältigen Land, die nicht das Glück gehabt haben, sich wenigstens halbwegs freizuschaukeln wie zum Beispiel ich. Ich bin Schriftsteller geworden und habe mehr denn je das Gefühl, es den anderen schuldig zu sein, für sie zu schreiben. Es geht gar nicht anders. Ich bin kein Revolutionär, von dem man sagt, er müsse sich im Volk bewegen „wie ein Fisch im Wasser“. Aber ich spüre doch beim Schreiben immer mehr die Notwendigkeit, dem Land, ohne das ich ja nicht wäre, was ich schlecht oder recht geworden bin, möglichst nahe zu sein und dem sogenannten Volk, von dem ich ja ein Teil bin; dabei doch die Distanz und die nötige Befremdung bewahrend, ohne die man über ein Land nicht gerecht schreiben kann.⁴

Er ringt in der Folge zwölf Jahre lang mit dem Zweifel, „In Österreich, als Staat und Gesellschaft verkümmere ich? Und andererseits fruchtet doch hier das Land?“⁵ und versucht die Voraussetzungen zu der ihm vorschwebenden hohen Schreibkunst durch eine Versöhnung mit dem Heimatland zu sichern. Die Ansätze des Friedensprogramms von einem Schreiben und Leben, das im bescheidenen Alltag seine Faszination finden kann, erscheinen bereits in *Der Chinese des Schmerzes*.⁶ Nach der *Heimkehr*-Tetralogie bleibt die Welt der Kindheit und die Hoffnung auf eine andere Wirklichkeit, auf ein anderes Österreich immer präsent. Das Vorhaben, sich auf persönliche, intensiv erlebte Momente stützend, eine andere Heimat zu erschreiben, zu erfinden oder sogar zusammenzuphantasieren, konnte der Autor – in Österreich sesshaft – nicht verwirklichen. Ein Jahrzehnt später muß er gestehen: „Was mein Land Österreich betrifft, glaube ich, gescheitert zu sein.“⁷ Das Projekt eines neuen Österreichbildes, das als Alternative, dem allgemein verbreiteten Bild gegenüberstehen würde und dadurch sowohl für ihn als auch für die Zeitgenossen maßgebend für die Zukunft sein könnte, scheiterte an der österreichischen Wirklichkeit. Symptomatisch wirkt die Verlagerung des Schauplatzes in *Die Wiederholung*⁸ nach Slowenien und die konsequent durchgeführte kritische Gegenüberstellung der slowenischen und österreichischen Zustände. In *Der Chinese des Schmerzes*⁹ und *Der Nachmit-*

³ Die vier Bände sind: *Langsame Heimkehr*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. (Im Weiteren: *Langsame Heimkehr*); *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980. (Im Weiteren: *Die Lehre der Sainte-Victoire*); *Kindergeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. (Im Weiteren: *Kindergeschichte*); *Über die Dörfer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. (Im weiteren: *Über die Dörfer*)

⁴ Handke, Peter: *Persönliche Bemerkungen zum Jubiläum der Republik*. In: Ders.: *Das Ende des Flanierens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 58.

⁵ Handke: *Am Felsfenster morgens*, S. 455.

⁶ Vgl.: Barth, Markus: *Lebenskunst im Alltag: Analyse der Werke von Peter Handke*, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1998.

⁷ Handke: *Am Felsfenster morgens*, S. 435.

⁸ Handke, Peter: *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

⁹ Handke, Peter: *Der Chinese des Schmerzes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983

tag eines Schriftstellers¹⁰ werden dann die Leiden des sensiblen Schriftstellers in der heimischen Umgebung explizit, beziehungsweise die Staatskritik und Kulturkritik zugespitzt. Der Erzähler beklagt sich über die Verlogenheit, Menschenfeindlichkeit, Entfremdung und Aggressivität der österreichischen Gesellschaft, die das noble Denken, das „luftige“ Schreiben und die Vertiefung in Schönheit bergende Momente des Alltags verhindern. Kurz vor dem endgültigen Abschied von Österreich schrieb Handke im Tagebuch *Am Felsfenster morgens*: „Es ist wohl nicht zu ändern: Hier in der Heimat, in Österreich, erscheinen mir die Zwischenräume, die die Natur so schön sein läßt, allzu oft verstopft und verklebt und vernichtet durch eine darin lauernde, hassende, böse Bevölkerung.“¹¹ Während Filip Kobal in *Die Wiederholung* beim Anblick eines österreichischen Zuges noch Heimweh verspürt, und der Erzähler in *Versuch über die Jukebox*¹² die Rückkehr ins deutsche Sprachgebiet als eine mögliche Rettung in Erwägung zieht, möchte sich der Erzähler in *Mein Jahr in der Niemandsbucht*¹³ das Heimweh als eine nicht mehr zeitgemäße Empfindung austreiben. Beim Erscheinen der Tetralogie *Langsame Heimkehr*, die ohne Zweifel den Abschluss der experimentellen Frühphase bildet, meinten viele, Peter Handke sei geistig-seelisch heimgekehrt. Die Entwicklungen bestätigten jedoch eher Peter Hamms Antizipation, demzufolge man sich darauf verlassen dürfe, „daß Handke – wie seit jeher – bald wieder alle Brücken hinter sich abbrechen, daß diese Heimkehr nur eine vorläufige gewesen sein wird.“¹⁴

Nach Handkes zweiter, diesmal endgültiger Übersiedlung nach Frankreich stellten sich viele die Frage, ob von der zeittypischen Haß-Liebe der österreichischen Gegenwartsautoren zu ihrem Land tatsächlich nur der Haß geblieben sei. Der Entschluß des Autors bewirkte heftige Debatten und regte gleichzeitig eine Neubewertung seines Schaffens an. Zentraler Gegenstand der Diskussionen wird Handkes Österreichbild, seine Österreichkritik und die Beziehungen zu der Heimat. In der folgenden Studie werden verschiedene Positionen und Perspektiven der Literaturkritik vorgestellt, um aus der zeitlichen Distanz eine Annäherung an den Autor zu ermöglichen.

Das zeitgenössische Österreich konnte für Peter Handke, wie für viele andere, kein Gefühl von Geborgenheit und Heimatlichkeit vermitteln. Es geht hier nicht nur um die Identitätsproblematik der Zweiten Republik im Allgemeinen oder um die Schwierigkeit der Zeitgenossen, sich im modernen Europa beheimatet zu fühlen, sondern auch um zahlreiche individuelle Defizite, die der Herausbildung eines positiv erlebten Heimatgefühls im Wege standen. Eckhard Prahl meint, Heimat ist der Raum, in dem sich Identität satisfaktionierend ausbilden kann.¹⁵ In der Biographie von Peter Handke erkennt

¹⁰ Handke, Peter: *Der Nachmittag eines Schriftstellers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

¹¹ Handke, Peter: *Am Felsfenster morgens*, S. 472.

¹² Handke, Peter: *Versuch über die Jukebox*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

¹³ Handke, Peter: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Ein Märchen aus den neuen Zeiten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

¹⁴ Hamm, Peter: *Vorläufige Wiedergeburt*. In: *Die Zeit* vom 5.10.1979.

¹⁵ In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff „Heimat“ in einem breiten, anthropologischen Sinn verstanden, das heißt, dass sie weder als ein rein geographisches, noch als ein notwendigerweise konkret vorhandenes, reales Phänomen betrachtet wird. Dabei wird die

man schnell die Schwierigkeiten. Die allererste Sozialisation verlief in der großstädtischen Welt von Berlin, wo die slowenisch-österreichische Mutter und ihr Sohn als Ausländer galten. Das Kind kam dann aus der aufregenden Welt der deutschen Metropole in ein kleines Dorf an der österreichischen Staatsgrenze, wo der größte Teil der Bevölkerung slowenisch war. Neben dem häufigen Wohnortwechsel waren es im Weiteren die elenden Lebensumstände, die eine vollkommene Identifikation mit der Umgebung verhindert haben.¹⁶ Der intellektuelle Antrieb von Seiten der Mutter dürfte auch beim Ausscheiden des Jungen aus der Dorfgemeinschaft eine wesentliche Rolle gespielt haben.¹⁷ Die Individuationsbestrebungen des Heranwachsenden offenbarten sich vor allem in der Abgrenzung von der Herkunftswelt. Das multikulturelle Milieu wird da noch keinesfalls als Bereicherung empfunden. Die Herkunft aus der dörflich-kleinbäuerlichen, slowenisch-deutschen Umgebung führt zu Minderwertigkeitsgefühlen, die dann zum Treibstoff der schriftstellerischen Karriere werden: „Der ohne ein Beispiel, ohne eine einzelne Kultur aufgewachsen ist, wird aber vielleicht später die ganze Kultur heimholen können.“¹⁸

Über das Ich-Bild der frühen Jahre gibt die poetische Bildersprache Auskunft: Das Wort „Sägemensch“, das in *Der Chinese des Schmerzes* von Losers Mutter verwendet wird, deutet auf das Pendeln zwischen Ferne und Nähe, Ausland und Inland, naturnaher Dorfwelt und bildungsreicher Stadtwelt hin, von denen keine zur Heimat werden kann. Filip Kobals Vater nennt den Sohn eine „Grenznatur“, der zwischen verschiedenen nationalen und sozialen Gruppen steht, was aber trotz der zeitweiligen Annäherung an die

Definition von Eckhard Prahl als leitender Grundsatz herangezogen: „Heimat ist der Raum, in dem sich Identität satisfaktionierend entwickeln kann. Das Konzept ‚Heimat‘ ist ein Produkt des subjektiven Bewusstseins.“ In: Prahl, Eckhard: Das Konzept „Heimat“. Eine Studie zu deutschsprachigen Romanen der 70er Jahre unter besonderer Berücksichtigung der Werke Martin Walsers. Frankfurt am Main: Lang 1993 (Europäische Hochschulschriften. Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1392.), S. 18. Damit sollte zum Teil an Hans-Georg Pott angeschlossen werden, der feststellt: „Heimat ist ein Wertbegriff geworden, der emotionale Einstellungen auf diesen Wert Heimat bedingt. Seine inhaltliche Offenheit kann vom Elternhaus über den Geburtsort bis zum Vaterland und schließlich himmlischer Heimat alles umfassen, was territoriale Satisfaktion suggeriert.“ In: Pott, Hans-Georg: Der neue Heimatroman? Zum Konzept „Heimat“ in der neueren Literatur. In: Pott, Hans-Georg (Hg.): Literatur und Provinz. Das Konzept „Heimat“ in der neueren Literatur. Paderborn u.a.: Schöningh 1986, S. 8.

- ¹⁶ In der Rede Persönliche Bemerkungen zum Jubiläum der Republik erinnert sich der Autor an die Jugendjahre mit folgenden Worten: „Diese eigene Welt war ein Österreich, in dem man sich auch ohne Russen und Engländer besetzt fühlte, von den Besatzungsmächten der materiellen Not, der Herzenskälte der Religion, der Gewalttätigkeit von Traditionen, der brutalen Gespreiztheit der Obrigkeit, die mir nirgends fetter und stumpfsinniger erschien als in Österreich.“ In: Handke: Das Ende des Flanierens, S. 57.
- ¹⁷ Die Zwischenposition zwischen den zwei verschiedenen sozialen Welten, der Zustand des Weder-Noch, war gleichzeitig eine Randposition von beiden Seiten betrachtet. Diese Tatsache mag auch zur Herausbildung der starken Minderwertigkeits-, Schuld- und Einsamkeitsgefühle des Autors beigetragen haben.
- ¹⁸ Handke: Am Felsfenster morgens, S. 358.

eine oder die andere der beiden Seiten, eigentlich eine Gratwanderung am Rande eines tiefen Abgrundes bleibt. Versteht man unter „Heimat“ den Ort, an dem sich die Identität zufriedenstellend ausbilden kann, das heißt, der die Grundbedürfnisse Sicherheit, Identifikation und Stimulation befriedigt und mit dem der Mensch eine besondere Verbundenheit empfindet¹⁹, so erkennt man, daß man im Fall des jungen Handke von keinem solchen Ort sprechen kann.

Die Literatursoziologie sieht in der ersten Sozialisation und Identifikation den Orientierungs- und Wertmaßstab für alle späteren Identifikationen und Zugehörigkeiten des Individuums. Jürgen Habermas unterschied drei Stufen der Identitätsbildung eines Menschen: die intuitiv angeeignete „natürliche Identität“ des Kindes, dann die konventionsgebundene „Rollenidentität“ des Heranwachsenden und schließlich die „Ich-Identität“ des Erwachsenen, die sich durch den höchsten Grad von Subjektivität und Abstraktheit auszeichnet.²⁰ Die Ausbildung der „natürlichen Identität“ war in diesem Fall mehrfach gestört, die Identifikation mit den Normen und Rollen der zeitgenössischen österreichischen Gesellschaft scheint auch gescheitert zu sein. Die einzige Art von Identität, die noch die Möglichkeit einer Befriedigung in sich birgt, ist die Ich-Identität des Erwachsenen: das Schriftstellersein. Die von Habermas genannten Merkmale der erwachsenen Ich-Identität, Subjektivität und Abstraktheit, werden bei Handke zu fast absoluten Kategorien. Er will (oder kann) sich ausschließlich als Schriftsteller definieren, er stellt keinen Anspruch auf Zugehörigkeit zu bestimmten nationalen, sozialen oder intellektuellen Gruppen. Obwohl sich die Konturen dieser Identität verlässlich nachzeichnen lassen, kann sie keine beruhigenden existenziellen Grundlagen bieten, weil sie von der ständigen Angst begleitet ist, daß das Schreiben einmal nicht mehr möglich sein wird. Das Ringen um das gelungene Schreiben dokumentieren die drei *Versuche* und *Der Nachmittag eines Schriftstellers*. So kommen dem Schreiben bei Peter Handke zwei wesentliche Aufgaben zu: es dient einerseits der Gestaltung und Sicherung von Identität, andererseits der Überwindung von sozialen Defiziten der Herkunft, einem Beweis des Sich-Behaupten-Könnens.²¹ Er hat also seine Ich-Identität in dem Schriftstellersein gefunden. Es ist die Schreibarbeit, in der er Sicherheit, Identifikation und Stimulation findet. So wird das Schreiben zu seinem Zuhause, zu seiner Heimat. In *Mein Jahr in der Niemandsbucht* erinnert sich der Erzähler mit folgenden Worten an die Momente des gelungenen Schrei-

¹⁹ Vgl.: Greverus, Ina-Maria: Der territoriale Mensch. Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen. Frankfurt am Main: Athäneum 1972, S. 1.

²⁰ Vgl.: Habermas, Jürgen: Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden? Rede aus Anlaß der Verleihung des Hegel-Preises. In: Habermas, Jürgen / Heinrich, Dieter: Zwei Reden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 28ff.

²¹ Nur wenn er schreibt, ist die Identität gesichert, ist er geschützt vor den eigenen Zweifeln und vor der Umwelt. Friedrich Aspöckl nennt diese Art von Literatur „kulturelle Identitätssicherung“. Vgl.: Aspöckl, Friedrich: Unmaßgebliche Bemerkungen zur Einschränkung des literaturwissenschaftlichen „Heimat“-Begriffs. In: Plener, Peter / Zalán, Peter (Hg.): „(...) als hätte die Erde die Lippen geöffnet (...)“ Topoi der Heimat und Identität. Budapest: ELTE 1997 (=Budapester Beiträge zur Germanistik 31.), S. 54ff.

bens: „Und weil es so einmalig war, kann ich es sagen: Ich war da, Wort für Wort in der Zeit, so als sei diese mein Ort!“²²

Die Reflexion über die Möglichkeit des Schreibens nimmt zu dieser Zeit einen so großen Raum in Handkes Texten ein, daß es auf der Hand lag, in der Geschichte der langsamen Heimkehr und den darauf folgenden Werken in erster Linie eine Allegorie des Schreibens selbst, eine Suche nach der für ihn annehmbaren Schreibtradition zu erkennen. Karl Wagner sieht zum Beispiel in dem Roman *Mein Jahr in der Niemandsbucht* „eine literarische Selbstrevision seines bisherigen Schaffens“ und einen „Schlüsseltext für die Frage, ob und wie Erzählen heute möglich sei“.²³ Tilman Siebert deutet unter anderen darauf hin, dass der mimetische Weltbezug der Texte immer stärker vom Selbstbezug aufgelöst wird. Die Landschaften und andere Wirklichkeitskonstituenten in Handkes Werk sind seiner Ansicht nach keine Abbildungen einer real existierenden Welt, sondern Entwürfe von – der entfremdeten und kalten Zivilisationswelt entgegengesetzten – „Gegenwelten“, die gleichzeitig als poetisch gestaltete Zufluchtsräume vor der unheimlich und unheimatlich gewordenen Wirklichkeit funktionieren.²⁴ Mit besonderer Rücksicht auf die Erzählung *Der Chinese des Schmerzes* stellt dann Siebert fest, dass im Grunde genommen sowohl die früheren, als auch die späteren Texte „erzählende Abhandlungen über die Bedingungen der Möglichkeit seines Schreibens“²⁵ sind. In diese Richtung geht auch Markus Barths Studie über die *Lebenskunst im Alltag*.²⁶

Peter Handkes Verbundenheit mit der Heimat und sein Österreichbild wird in diesen Jahren von der Literaturkritik vielfach thematisiert. Einige Interpreten gaben dem konkreten Wirklichkeitsbezug der Texte den Vorrang, während andere eben die neuen Tendenzen der Mythologisierung, Zeitlosigkeit und Geschichtslosigkeit in Handkes Werk

²² Handke: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, S. 383.

²³ Wagner, Karl: Die Geschichte der Verwandlung als Verwandlung der Geschichte. Handkes *Niemandsbucht*. In: Zirkular. Sondernummer 51. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur. Mai 1998, S. 206.

²⁴ Tilman, Siebert: *Langsame Heimkehr*. Studien zur Kontinuität im Werk Peter Handkes. Göttingen: Cuvillier 1997. Hier behauptet er, dass die zunehmende Anzahl konkret genannter Orte (u. a. in Slowenien, Österreich) von ihrer konkreten Gestalt und Geschichte abstrahiert erscheinen, als Bestandteile einer „inneren Umwelt“, die in gar keinem mimetischen Verhältnis zu der äußeren Welt stehen. Seine Position formuliert er in der Schlussfolgerung noch radikaler: „Man kann Handkes ‚Verwirklichungen‘ von der *Langsamen Heimkehr* zur *Wiederholung* wie eine Entwicklung zu einem immer harmonischeren textlichen Kosmos lesen, dessen Zentrum aber leer bleibt, weil es sich nur um ein Spiel mit der Form handelt.“ Ebd., S. 191.

²⁵ Ebd., S. 4.

²⁶ Vgl.: Barth 1998. Barths Ansicht nach ist Handkes Projekt einer Lebenskunst als ein „Werk“, eine Arbeit an sich selbst aufzufassen, die trotz der auswegslosen Monotonie und Ereignislosigkeit des Alltags durchgeführt werden sollte, ohne dabei aber der Versuchung zu unterliegen, eine Intensivierung des Erlebens durch gewalttätige und aggressive Taten, sogenannte „Ereignisse“ zu erreichen. Sein ganzes Schaffen ist ein großes Friedensprojekt, womit er sich selbst aber auch der Außenwelt beweisen will, dass das Leben im Frieden auch als abenteuerlich zu erleben und darzustellen ist, dass der Alltag auch ohne die von den Medien vermittelten „großen Ereignisse“ ereignishaft zu sehen und zu erleben ist.

betonen wollten. Tilman Siebert spricht über abstrahierte Leerformeln, Norbert Gabriel meint, dass Heimat bei Handke lediglich als eine handliche „Möglichkeitsform“ anzusehen sei, die sowohl für positive als auch negative Implikationen einen freien Raum lasse und eine Fülle unterschiedlicher Möglichkeiten in der Annäherung an die Heimat eröffne.²⁷ Manfred Jürgensen behauptet, dass die drei bekanntesten „Österreich-Beschimpfer“, Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard und Peter Handke, alle „in ihrer Sprache Schutz vor der (längst überfälligen) Auseinandersetzung mit einem historisch und sozialpolitisch genau bestimmbaren Österreich“²⁸ suchen.

Diejenigen, die die Thematisierung der Österreichproblematik in ihrer Konkretheit und Aktualität besprechen wollen, ringen mit Handkes Haß-Liebe zum Land. Es werden Beschuldigungen formuliert, wie von Norbert Mecklenburg, der über Handkes „ambivalente Heimatdichtung“ abhandelnd dem Autor vorhält, dass er keine „überzeugende“ Heimatprosa schreibe, die sich durch „Genauigkeit“, „regional-überregionale Plausibilität“ auszeichne, die Landschaft der ländlichen Heimat nur für die eigenen ästhetischen Ziele lieblos „ausbeute“ und dass die produktive Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft immer wieder verdrängt oder verschoben werde.²⁹ Das Handkes Schaffen eigene Schwanken zwischen Heimatbeschwörung und Heimatverdrängung führt Mecklenburg auf einen noch immer unbewältigten, autobiographischen Komplex zurück. Er schließt seine Reflexion mit dem Fazit, „daß hinter der Strategie der Ästhetisierung und der metaphysischen Überhöhung der Herkunftsregion das alte emotional gestörte Verhältnis zu ihr unbewältigt fortbesteht“, beziehungsweise, dass die von „poetischen ‚Herrscherlaunen‘ eingegebene Sakralisierung der Provinz und der Landschaft offenbar Handkes neue Form ihrer Verdrängung als Heimatregion“ ist.³⁰

Die Tatsache, daß das autobiographisch Erinnernte einen so intensiven Eingang in die Texte gefunden hat und sich durch die Werkfolge aus den vielfältigen Motiven und Bil-

²⁷ Vgl.: Gabriel, Norbert: Handkes „Heimat“. Beobachtungen zu einer langsamen Heimkehr. In: Polheim, Karl Konrad (Hg.): Wesen und Wandel der Heimatliteratur. Zürich / Bern: Lang 1989, S. 135–152.

²⁸ Jürgensen, Manfred: Das Bild Österreichs in den Werken Ingeborg Bachmanns, Thomas Bernhards und Peter Handkes. In: Bartsch, Kurt / Goltschnigg, Dietmar / Melzer, Gerhard (Hg.): Für und wider eine österreichische Literatur. Königstein: Athenäum Jahreszahl, S. 173. Die Beziehung von Peter Handke zu Österreich ist jedoch deutlich von dem Österreichbezug der beiden anderen zu trennen. Ingeborg Bachmanns Suche nach heimatlicher Identität und Geborgenheit endet trotz der kritischen Haltung gegenüber die Zweite Republik mit einer, zwar martyrerhaft „abzuleidenden“, doch positiven Identifikation mit ihrer österreichischen Staatsangehörigkeit und dem geistigen Erbe des Landes. Sie siedelt ihre Heimat im feudal-romantischen „Haus Österreich“ an. Bei Thomas Bernhard wird die Identifikation mit Österreich in ihrer Negation zum Ausdruck gebracht, die dann infolge der konsequenten Übertreibungen zu einem Rollenklischee vom geistig kranken Österreich wird. Die Auseinandersetzung mit Österreich kann bei ihm letzten Endes als Vorwand einer ästhetischen Identitätsbestimmung angesehen werden.

²⁹ Vgl.: Mecklenburg, Norbert: Provinzbeschimpfung und Weltandacht. Peter Handkes ambivalente Heimatdichtung. In: Polheim 1989, S. 105–134.

³⁰ Ebd., S. 128.

dem zu einem sichtbaren Sinneszusammenhang zusammenfügt, weist darauf hin, daß die künstlerisch produktive Erinnerungsarbeit doch eine zentrale Stelle im Schaffen von Peter Handke einnimmt. Die Zuordnung von Handkes Texten zur Regionalliteratur, wie es auch Mecklenburg fordern würde, wäre aber wegen des hohen Grades von Selbst-reflexivität jedoch nur schwer zu rechtfertigen.³¹

Ebenso wenig sollten diese Schriften lediglich wegen ihrer kritischen Inhalte im Diskursrahmen der sogenannten „Anti-Heimatliteratur“ besprochen werden, da sie trotz der kritischen Stellungnahme zu der österreichischen Gesellschaft und Provinz aus thematisch-formaler Hinsicht keine Übereinstimmungen mit dem tradierten Genre der Heimatliteratur vorweisen und deshalb auch nicht als eine Reaktion darauf oder eine Transformation selbigen aufgefasst werden können.³² Während die Österreich-Kritik des Frühwerks noch weitgehend mit dem ästhetischen Programm der Grazer Gruppe korrespondiert, „das den Österreich-Mythos desavouierte und die Heimat als eine eher unheimliche Gegend erscheinen ließ“³³, und sich die Erzählung *Wunschloses Unglück*³⁴ einwandfrei in die Tradition der sich mit der Provinz kritisch auseinandersetzenden Bücher einordnen lässt, scheiden die zwischen 1979 und 1994 entstandenen Werke aus der von Josef Winkler, Elfriede Jelinek, Gernot Wolfruber, Klaus Hoffer und anderen gepräg-

³¹ Mit dem Begriff „Neuer Regionalismus“ beschreibt Eckhard Prahl eine Tendenz der 70er Jahre, in der die meisten zeitgenössischen Autoren den Leerraum, den die politischen Gebilde hinterlassen haben, durch die Zuwendung zur kleinen Region zu ersetzen versuchen. Er erklärt die Renaissance dieser Gattung folgendermaßen: „Diese Abkehr von der Identifikation mit abstrakten Staatsgebilden und Institutionen und die Rückkehr zu einer Identifikation mit historisch gewachsenen Regionen kann zur Zeit als die wichtigste politische Tendenz in Europa bezeichnet werden.“ In: Prahl 1993, S. 13.

³² Andrea Kunne beschreibt in einer Studie die Entwicklung des österreichischen Heimatromans und Anti-Heimatromans und präsentierte klare Richtlinien zu der Einordnung von die Elemente der traditionellen Heimatliteratur auf vielfältige Art und Weise transformierenden, sich mit der österreichischen Provinz beschäftigenden gesellschaftskritischen und experimentell-postmodernistischen Texten. Vgl.: Kunne, Andrea: *Heimat im Roman: Last oder Lust?* Amsterdam u.a.: Rodopi 1991, S. 299ff.

³³ Sebald, W.G.: *Damals vor Graz - Randbemerkungen zum Thema Literatur und Heimat*. In: Bartsch, Kurt / Melzer, Gerhard (Hg.): *Transgarde. Die Literatur der „Grazer Gruppe“*. Forum Stadtpark und „manuscripte“. Wien / Graz: Droschl 1990, S. 142ff. In diesem Aufsatz beschreibt der Autor die provozierenden literarischen Experimente der Grazer Gruppe als eine Reaktion auf das zurückgebliebene geistige Klima der Provinz, beziehungsweise auf die massiven Verdrängungs- und Verleugnungsmechanismen in der Gesellschaft und schrieb ihnen wegen ihrer sozialpsychologischen Auswirkungen in Österreich eine eindeutig politische Wirkung zu. Später lieferte Friedbert Aspöckl einen interessanten Beitrag zu diesem Thema, indem er der gängigen Auffassung von dem Protestcharakter der Grazer Literatur widersprach. Er meint in der Sprengung der herkömmlichen Schemata der Literatur eher das literaturtheoretische Interesse und die Versuche einer jungen Schriftstellergeneration, das Schriftstellen zu lernen, zu erkennen. Vgl.: Aspöckl 1997, S. 69ff.

³⁴ Handke, Peter: *Wunschloses Unglück*. Salzburg: Residenz 1972.

ten realistischen Schreibtradition eindeutig aus.³⁵ Das neue Österreichbild der 80er Jahre entspricht nicht mehr den geläufigen Klischees der Österreichbeschimpfung oder Österreich-Schelte. Für die oben erwähnten Autoren, wie auch für Peter Handke, ist das Schreiben eine Möglichkeit, sich aus der räumlichen und geistigen Enge provinzieller Umgebung und aus der aussichtslosen sozialen Lage der Kindheit zu befreien und die Existenzgrundlagen durch die Produktion von Literatur zu sichern. „Erhobenen Kopfes zu gehen, das habe ich kaum je geschafft, es sei denn im Ausland, und gegen Ende einer langen Arbeit.“³⁶ Während aber die anderen „Aufsteiger“ die Leiden der Kindheit und Jugend durch die radikal negative Darstellung der Provinz auszugleichen versuchen und an diesem Thema konsequent fortschreiben, erscheint die Welt der Kindheit in Handkes späteren Texten in nostalgisch-romantischem Licht. Die Reflexion über die Heimat nimmt nie das Zentrum des Erzählens ein, bleibt jedoch eine ständig präsente Begleitmusik zu Handkes Gesamtschaffen.

Es ist die Erzählung *Die Wiederholung*, in der Peter Handke zu seiner Jugendheimat geistig-seelisch am nächsten gelangt ist. Die geistige Annäherung wird auch durch die literarische Form widergespiegelt, die mit Karlheinz Rossbachers Typologie der Konstituenten des klassischen Heimatromans zu erfassen ist.³⁷ Im Buch dominieren ländlich agrarische Gegenden, Dorfswelt und Stadtwelt werden einander kontrastiv gegenübergestellt: Die geschlossene Dorfgemeinschaft vermittelt Wärme und Sicherheit, während die städtische Gesellschaft von Kälte und Entfremdung gekennzeichnet ist. Filip Kobal findet heimatliche Geborgenheit in Slowenien in der vorindustriell-utopischen Gemeinschaft einer Doline.

In der Erzählung erscheinen Bilder vom „alten Österreich“, die maßgebend für das erwünschte „andere Österreich“ geltend gemacht werden. Die zeitlichen Grenzen reichen bis ins 19. Jahrhundert zurück.

DAS ALTE KÄRNTEN, so wie ich es heute früh sah im Morgengrauen, mit den Grablichtern noch von Allerseelen, den blinden Fenstern, dem Postautobus abgestellt in

³⁵ In Anlehnung an Peter Turrini macht W. G. Sebald in seiner oben zitierten Arbeit auf die Tatsache aufmerksam, dass die Mehrheit der heute produktiven österreichischen Autoren vom Lande oder aus Kleinstädten stammt. Vgl.: Sebald 1990, S. 149.

³⁶ Handke: *Am Felsfenster morgens*, S. 364.

³⁷ Vgl.: Rossbacher, Karlheinz: *Heimatkunstabewegung und Heimatroman*. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende. Stuttgart: Klett 1975. Von den Merkmalen des klassischen Genres sind – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – noch die auktoriale Erzählsituation, die Präsenz eines allwissenden Erzählers, die Linearität des Erzählens, der Wechsel der Jahreszeiten als ein den zeitlichen Ablauf bestimmender Faktor und die intensive Zuwendung zur Natur zu erwähnen. Das in der *Wiederholung* erzählte Ausscheiden des Protagonisten aus der Dorfgemeinschaft infolge des Besuchs der städtischen Schule entspricht Rossbachers These, dass ein Zugehöriger der Ingroup nach der Überschreitung der Grenze zwischen Heimat und Fremde nicht mehr als Mitglied der Gemeinschaft funktionieren kann. Die Geschichte von Filip Kobals Heimatfindung in der Doline durch Anpassung und fleißiges Mittun ist dagegen ein Beispiel dafür, daß sich ein Fremder oder Außenseiter das Recht, mit dazuzugehören, durch vermehrte Anstrengungen doch erarbeiten kann.

einem Obstgarten: „das alte Kärnten“, so kann ich es nennen, so wie die Slowenen im 19. Jahrhundert das Land nördlich der Karawanken „lepa Koroška“ nannten, „das schöne Kärnten“.³⁸

Handkes Bild vom „alten Österreich“ hat vieles mit der Tradition der nostalgischen Erinnerung an die Habsburgermonarchie gemeinsam, aber er kritisiert das ehemalige Reich zugleich wegen seiner Machtpolitik. Mißbilligt werden die imperialen Bestrebungen und die Herrschergesten der Habsburger, während die Ideale einer toleranten, mehrere Kulturen beheimatenden großen Einheit hochgepriesen werden.³⁹ Die Ursachen für diese Sympathie sind leicht zu erkennen. Die offiziell propagierte nationale Identität der Zweiten Republik in Österreich war für viele fragwürdig. Der Gedanke der Nationalstaatlichkeit hatte keine Tradition in Österreich, weil ihn auf dem Gebiet der ehemaligen Monarchie jahrhundertlang ein nationenübergreifendes Monarchiedenken ersetzt hatte. Für Peter Handke, der fern von der Hauptstadt Wien in der multikulturellen Umgebung eines Grenzgebietes aufgewachsen war, ist die Identifikation mit dem neuen Staat problematischer, als für die übrigen Deutsch-Österreicher. In Anbetracht der Unmöglichkeit einer in jeder Hinsicht zufriedenstellenden Entscheidung für die deutsche, österreichische oder slowenische Komponente, bietet sich als Lösung fast zwangsmäßig das Ideal eines von übernationalem Denken regierten Vielvölkerstaates an, in dem die verschiedenen Kulturen gleichberechtigt nebeneinander stehen. Diese Ideale erscheinen vor allem im viel diskutierten Buch *Abschied des Träumers vom Neunten Land*.⁴⁰ Man hat den Eindruck, daß die nach Errichtung von nationaler Eigenständigkeit strebende Zweite Republik in den Augen von Peter Handke eben diese österreich-spezifischen, wertvollen Charakterzüge verloren hat, während die Slowenen als Aufbewahrer traditioneller „österreichischer“ Gesinnung erscheinen. Es ist eine bemerkenswerte Verschiebung des von Hofmannsthal konzipierten Vergleichs „Preußen und Österreicher“⁴¹ bei Handke zu beobachten. Die negativen Eigenschaften, wie Künstlichkeit, Kälte, Gesichtslosigkeit, Massenhaftigkeit, Selbstsicherheit, Unempfindlichkeit, die bei Hofmannsthal noch die „Deutschen“ charakterisieren, schreibt Handke dem neuen Österreich zu, während der

³⁸ Handke: Am Felsfenster morgens, S. 236.

³⁹ In dieser Hinsicht kann Peter Handke als ein echter politischer Nachfolger von Adalbert Stifter angesehen werden. Stifter nahm zur Zeit der preußisch-österreichischen Konflikte eine die Zeitgenossen noch überfordernde geistige Position ein. Während er seine Loyalität dem österreichischen Vielvölkerstaat gegenüber bewahrte, setzte er sich gegen die nationalistischen Tendenzen und für ein neues Europa, das sich auf einer höheren sittlichen Stufe hätte entwickeln können, ein. Vgl.: Wiesmüller, Wolfgang: „... dann wächst der Deutschtum dem Preußentum über das Haupt.“ Adalbert Stifter und die deutsche Frage. In: Wagner, Karl / Amman, Klaus: Literatur und Nation: Die Gründung des Deutschen Reiches 1871 in der deutschsprachigen Literatur. Wien: Böhlau 1996, S. 305ff.

⁴⁰ Handke, Peter: Abschied des Träumers vom Neunten Land. Eine Wirklichkeit, die vergangen ist: Erinnerung an Slowenien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

⁴¹ Vgl.: Hofmannsthal, Hugo von: Preußen und Österreicher. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Reden und Aufsätze II. 1914–1921. Frankfurt am Main: Fischer 1979, S. 459ff.

slowenischen Minderheit die von seinem Vorfahr den „Österreichern“ zugewiesenen Tugenden von Heimatliebe, Gottvertrauen, Natürlichkeit, Individualität, Traditionsverbundenheit zuteil werden.

Bei genauer Betrachtung ist festzustellen, daß sich der Autor letzten Endes als „echter Österreicher“ im Sinne von Hofmannsthal erweist. In Hofmannsthals Aufsatz *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*⁴² erscheint Österreich als Aufbewahrer und Sachverwalter des echten, das heißt vom geistigen Universalismus geprägten, deutschen Geistes. Als entscheidende Kriterien einer selbstständigen österreichischen Literatur und Kultur gelten die von Grillparzer entlehnten Werte der Ordnung, Kontinuität und des Maßes, der Ablehnung des Abstrakten, der Betonung der Macht des Gefühls und der Gegenständlichkeit der Sprache.⁴³ Aus Handkes Texten geht hervor, daß er eben diese Tugenden zu Hilfe ruft, um eine andere Wirklichkeit, eine andere Geschichte der Menschheit sichtbar zu machen. Nach den gescheiterten Versuchen, die „Stimme Österreichs“ aus der Nähe erklingen zu lassen, soll das Werk *Mein Jahr in der Niemandsbucht* als ein großangelegter Versuch angesehen werden, Literatur, die den Erwartungen von Maß, Ordnung und Gegenständlichkeit entspricht, aus der schützenden Ferne zu schreiben.

In *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, den die Literaturkritik mit Recht einen Heimatroman aus der Ferne nennt⁴⁴, wird ein Filip Kobals Dolinen-Erfahrung ähnlicher, erfolgreicher Anpassungsversuch erzählt. Doch die Heimkehr bleibt episodenhaft: Der alte Konflikt zwischen Heimatverbundenheit und intellektueller Weitläufigkeit wiederholt sich. Der Rückzug des Ich-Erzählers in die Niemandsbucht, wo er sich der zeitgenössischen Gesellschaft sowie der modernen Welt entziehen und der Einsamkeit und Größe der Natur hingeben will, erinnert in nicht geringem Maße an Rossbachers sozialen Typ des „Verzichtenden“.⁴⁵ Die Tatsache, daß der Erzähler der *Niemandsbucht* für das gelungene Schreiben eine Umgebung sucht, in der sich die Maße, Gegenstände und Eindrücke der Kindheit wiederholen, bestätigt, dass sich die Kindheitsbilder, ohne sich zu einem Identifikationsmuster zusammenzufügen, doch tief eingepägt haben. Trotz ihrer Fragmentiertheit wirken die Momente der Kärntner Jugendzeit auch in der Schreibgegenwart nach:

Mein Platz am Felsfenster, morgens, ist eine Wiederkehr oder Wiederholung des Platzes auf der blaubemalten Truhe der hölzernen Galerie oben außen damals in der Kindheit am Großvaterhaus, wo ich als Sechsjähriger saß und meine ersten Bücher las, geborgen vom Lesen und vom Angesprühtwerden, dem zeitweiligen, sehr feinen, durch den Som-

⁴² Vgl.: Hofmannsthal, Hugo von: Österreich im Spiegel seiner Dichtung. In: Ebd., S. 13ff.

⁴³ Vgl.: Hofmannsthal, Hugo von: Grillparzers politisches Vermächtnis. In: Ebd., S. 405ff.

⁴⁴ Joachim Köhler deutet in einer Rezension diese Entwicklungstendenz an: „So blickt man ratlos auf diesen Ideenfriedhof voller erstarrter Manierismen, der an einen ranzig gewordenen Wim-Wenders-Film erinnert. Und staunt über Ausdrücke wie ‚Sippe‘ und ‚Durchbruch‘, ‚Wahn‘ und ‚Jungvolk‘, die aus dem Wortschatz eines Blut-und-Boden-Poeten stammen könnten.“ Vgl.: Köhler, Joachim: Schneefall in der Niemandsbucht. In: Stern vom 10. November 1994.

⁴⁵ Der Verzichtende ist bei Karlheinz Rossbacher jemand, der sich von der Welt übersättigt in die Einsamkeit der Natur zurückzieht. Vgl.: Rossbacher 1975, S. 195.

merregen – ähnliche Schauer der Geborgenheit, angeweht von der Bücher- und der Draußenwelt, [...], ein und alles.⁴⁶

Die für Handkes Werk charakteristische Spannung von Nähe und Ferne, Heimweh und Fernsucht wird mit *Mein Jahr in der Niemandsbucht* aufgelöst. Der Erzähler sucht Harmonie und Glück nicht mehr nostalgisch in Regionen des Nicht-mehr-Vorhandenen oder utopisch im Bereich des Noch-nicht-Erfahrenen, sondern in dem intensiv erlebten, gegenstandsnahen Alltag. Das ist das Wesen seiner Schreibkunst, seiner Existenzkunst.

Resümé

Bis zum endgültigen Entschluß zur Aussiedlung vergeht ein Jahrzehnt. Den Werken dieser Periode sind die Leiden und die verzweifelten Versuche des Autors, sich in Österreich anzuwurzeln und durch sein Schreiben, durch die von ihm gezeigte ästhetische Alternative das Bewußtsein der Gesellschaft zu verändern, abzulesen. Die einzelnen Texte spiegeln verschiedene Phasen und Verwandlungen seines Engagements wider. In *Chinase des Schmerzes* wird der Enttäuschung über das Scheitern des Heimkehrprojekts, die Tugend des Andersseins, das Ideal einer neuen, distanzierten, gelassenen Betrachtungsweise entgegengestellt. In *Die Wiederholung* unternimmt der Autor eine fruchtbare Auseinandersetzung mit der Welt der Kindheit, erforscht die Wurzeln und die Möglichkeiten seiner Identität. Trotz der intensiven Annäherung an die Herkunftswelt gelingt die nachträgliche Identifikation nicht. Am Ende der Erzählung wird die Hoffnung auf eine zukünftige Heimat auf das Erzählen übertragen. In *Der Nachmittag eines Schriftstellers* werden die Schwierigkeiten des Schreibens, die existenzielle Notwendigkeit und Gefährdung desselben durch die zeitgenössische österreichische Wirklichkeit thematisiert. Die *Drei Versuche* spiegeln die Krise des Autors zwischen Heimat und Ferne, zwischen Schreiben und Verstummen wider. Mit der zunehmenden Entfernung von der Heimat droht der epische Zusammenhang verlorenzugehen. Handkes Werke bleiben verzweifelte Versuche, das Schreiben fortzuführen. In dem kleinen Band *Noch einmal für Thukydides* kommt der Autor seinem Ideal vom objektnahen, in kleinsten Momenten des Alltags das Glück erblickenden Erzählen am nächsten. Der Band besteht aus Miniaturaufnahmen. Die Glücksmomente stellen sich nur episodisch ein. Er schließt mit der traurigen Erkenntnis, daß Handke alle seine Wege, die sich verläßlich wiederholen ließen und ihm dabei doch immer auch zu neuen Erkenntnissen verholfen hatten, verloren hat. Seßhaft im Ausland, in einer Umgebung, die vornehmlich an die Kindheitswelt erinnert, wird das Gehen in der Phantasie wiederholt. In *Mein Jahr in der Niemandsbucht* versucht Handke ein Leben und Schreiben in Frieden und Harmonie zu verwirklichen. Er schließt ein Jahrzehnt vom Schreiben zwischen Heimkehr und Ferne mit der Einsicht: „Mein Traum trat ein ins Märchen und wurde Land.“⁴⁷ Peter Handkes Übersiedlung aus Österreich in die kleine Pariser Vorstadt ist als ein Versuch anzusehen, den traditionel-

⁴⁶ Handke: Am Felsfenster morgens, S. 412.

⁴⁷ Handke: Mein Jahr in der Niemandsbucht, S. 1058.

len österreichischen Geist und seine Gesinnung zu retten, zu dem er sich bereits in einem Interview in *Les Nouvelles littéraires* im Jahre 1978 bekannt hat:

Der meiner Ansicht nach größte österreichische Schriftsteller, Adalbert Stifter, hat geschrieben: „Ich bin ein unglücklicher Mensch, aber ich gebe den Schmerz nicht her.“ Das ist sehr bestimmt, sehr streng. Ich glaube, daß die österreichischen Schriftsteller, wenn sie zu einer gewissen Reinheit kommen, wirklich rein sind. Sie sind viel reiner als die Schriftsteller anderer Länder. Denn sie haben keinen Band zum Staat, sie sind nicht politisch, sie sind nicht unpolitisch, sie sind absolut antipolitisch. Sie sind Schriftsteller von einem ein wenig lächerlichen Individualismus, und das ist gerade ihre Schönheit, die Schönheit des verschwundenen österreichischen Schriftstellers.⁴⁸

⁴⁸ In: *Les Nouvelles littéraires*. Nr. 2641. Paris 1978.

Ágnes Nyitrai

DAS SPIEL DER PERMANENTEN WIEDERGEURT

PETER HANDKE UND DAS DRAMA

Peter Handke hat am Anfang seiner Karriere ein hochstrebendes Programm angekündigt, laut dessen kein Buch dem anderen ähneln und jeder einzelne Text danach streben soll, einen poetischen Neuanfang zu markieren. Was das deutschsprachige Theater betrifft, sollte ihm ein Bereich eröffnet werden, den es seit dem Abbruch der avantgardistischen Experimente von den 1910er Jahren nicht gab. Von den ersten Sprechstücken aus 1966 bis zum 1989 geschriebenen *Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum sonoren Land*, das Handke als seinen eigenen *Faust* und zugleich Summe seines bisherigen Erlebens erwähnt¹, wie aber teilweise auch das spätere „Königsdrama“ *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* (1997), entsprechen seine Theaterstücke dieser zweifachen Zielsetzung. Seine Dramen zwischen 1966 und 1973 (*Die Unvernünftigen sterben aus*) können zu einem Theater gezählt werden, das nach den eigenen Bedingungen und Möglichkeiten fragt. Obwohl sich das dramatische Gedicht *Über die Dörfer* (1981) und *Das Spiel vom Fragen* auf die griechischen Klassiker berufen, sind sie dem Handkeschen Programm eines antipolitischen Anti-Theaters noch treu geblieben.² Die permanente Selbstreflexion, wird auch in diesen Stücken zu einem metamorphosenhaften Spiel, indem die Fragen des Autors als Probleme der Darsteller erscheinen.

Dieses Suchen von Antworten und das Streben nach dem Neuen werden auch durch die immer einer Wegstruktur folgende Komposition der Stücke der '80er und '90er Jahre ausgedrückt, sowohl wenn sie aus mosaikartigen Details als auch aus größeren Visionen bestehen. Die Wegstruktur des Stückes *Das Spiel vom Fragen* erinnert den Leser/Theaterbesucher an eine Prozession von Menschen auf ihrer Lebenspilgerfahrt. *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (1992) besteht aus vielen kleinen Momenten. Ein neuer Weg taucht im Stück *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* auf, in dem ein neues Menschheitsgesetz gesucht wird, um die Phantasie zu retten und aufzubewahren, wodurch das Weiterbestehen der lebensnotwendigen Erzählung garantiert wird.

Anfangs, entsprechend seiner berühmten Debüt-Rede in Princeton, erklingt der Ton der Revolte in Handkes Werken, der sich in den 1980er Jahren in einen „hohen“ Ton

¹ vgl. Pfister, Gerhard: Handkes Mitspieler. Die literarische Kritik zu *Der kurze Brief zum langen Abschied*, *Langsame Heimkehr*, *Das Spiel vom Fragen*, *Versuch über die Möglichkeit*. Bern: Peter Lang 2000, S. 214., vgl. auch Pascu, Eleonora: Spielerisches Unterwegssein: Manifestationsformen des Spieles in Peter Handkes *Spiel vom Fragen oder die Reise zum Sonoren Land*: www.e-scoala.ro/germana/eleonora_pascu.htm [14.09.2007], vgl. auch Wagner, Karl: Ohne warum. Peter Handkes *Spiel vom Fragen*. In: Fuchs, Gerhard / Melzer, Gerhard: Peter Handke: Die Langsamkeit der Welt. Graz / Wien: Droschl 1993, S. 202.

² Barner, Wilfried (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München: C. H. Beck 1994, S. 498.

verwandelt. Beide Haltungen stehen einem Leben gegenüber, das der ästhetischen Anschauung wenig Raum lässt. Bei Handke kann das Drama, das ernste Spiel, erst beginnen, wenn die gesellschaftlichen Prozesse, die täglichen Wahrnehmungen, Eindrücke und Erlebnisse ins poetische Bild übersetzt werden können. Dabei ist unerlässlich, dass die Literatur als Lebensform aufgefasst wird.³

In diesem Überblick der Handkeschen Theaterstücke ist *Das Spiel vom Fragen* das Zentrum. Der Grund für diese Wahl ist die oben erwähnte Bezeichnung des Dramas als Zusammenfassung des bisher Geschriebenen. Weiterhin ist auch klar, dass die späteren Dramen neben den neuen thematischen Inhalten viele Charakterzüge der früheren Handke-Stücke aufnehmen, wodurch *Das Spiel vom Fragen* weiterhin im Zentrum bleibt, deshalb also die Ordnung der Darstellung der Theaterstücke.

Peter Handke, der Dramatiker⁴

Das Eröffnungstück des Handkeschen Theateroeuvres, das bereits mit dem Titel provozierende, aber von Kritik und Publikum gleichermaßen anerkannte *Publikumsbeschimpfung* gehört zu den „Sprechstücken“, die auch als „Schauspiele ohne Bilder“, „Textpartituren ohne Handlung, Rolle, Requisiten“ oder „Antidramaturgie in nuce“⁵ bezeichnet wurden. Die weiteren Stücke der Serie sind *Weissagung* (1966), *Selbstbeziehung* (1966) und *Hilferufe* (1967). Was Klang und Rhythmus der nacheinander kommenden Wort- und Satzfolgen betrifft, aus denen die Stücke bestehen, sind sie der Beat-Musik, den Litaneien, Sprechchören und Alltagsgeräuschen ähnlich. Die Darsteller der *Publikumsbeschimpfung* sind „Vier Sprecher“, unter denen aber der Text nicht konkret aufgeteilt ist, sondern sie sollen etwa gleich viel sprechen, sei es allein oder gleichzeitig mit den anderen. Weiterhin werden sie im Rahmen der dem Text vorangestellten „Regeln für die Schauspieler“ aufgefordert, sich mit dem Text mimisch oder gestisch nicht zu identifizieren, sondern „Sprechhaltungen“ der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu imitieren, wodurch sie zur „Sprachröhre des Autors“ werden können. In diesem Stück setzt sich der Dramatiker nicht nur mit der Gattung „Drama“ auseinander, sondern auch mit der klassischen Auffassung über den „Theaterbesucher“. Während im klassischen Theater die Bühnenwelt autonom ist, wird diese Fiktion bei Handke (wie auch vor ihm bei Brecht, Dürrenmatt oder Peter Weiss) konsequent negiert. Das wird schon am Beginn bewusst gemacht, da sich die Illusion des Theaters durch Wiedererhellung des Zuschauerraums gleich nach dem Aufziehen des Vorhangs auflöst. Weiterhin sind Raum, Handlung und Zeit des Sprechstücks die des Zuschauers, und die Rampe ist keine Grenze. Es ist, wie es von den Sprechern deklariert wird, der Zuschauer, der im Mittelpunkt des Stückes steht und thematisiert wird. Es sind wieder vier Sprecher (a, b, c, und d), die die parado-

³ vgl. Pascu, oder Schmidt-Bergmann: „Peter Handke“. In: Allkemper, Alo / Eke, Norbert Otto (Hg.): Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Berlin: Erich Schmidt 2002, S. 660.

⁴ Der folgende Überblick beruht hauptsächlich auf zwei Nachschlagewerken: Kindlers Neues Literatur Lexikon. CD-Rom 2000. Net World Vision GmbH, und Allkemper / Eke 2002.

⁵ Kindlers Neues Literatur Lexikon. CD-Rom 2000.

xalen Sätze der *Weissagung* äußern, und der Klang ihrer aneinander gereihten Redensarten, Tautologien, Stereotypen und alltäglichen Klischees ähnelt neuerlich Beat-Musik und Litaneien. Die angestrebte Neuigkeit liegt hier in der Konzeption, den Sinn gewissermaßen zu entziehen und dadurch eine Beliebigkeit zu schaffen.

Das darauf folgende und zusammen mit der *Weissagung* uraufgeführte Werk *Selbstbeziehung*, ein monologisierendes „Sprechstück für einen Sprecher und eine Sprecherin“, beginnt mit der Thematisierung des sprachlichen Sozialisationsprozesses, d. h. der Bedingungen des individuellen Spracherwerbes. Dass die Uraufführung des Theaterstückes zu einem Skandal und vorzeitigem Abbruch der Inszenierung führte, lag daran, dass Handke seine Sprechstücke radikal reduzierte. In den '60er Jahren zählte nämlich Nacktheit auf der Bühne zu den strengsten Tabus und die zwei Sprecher in *Selbstbeziehung* tragen – außer einer Maske – nichts. Das Abschluss-Stück der frühen dramatischen Versuche, *Hilferufe*, ist ein experimentelles Sprachspiel, aufgeführt von mindestens zwei Schauspielern.

Am Beginn der zweiten Werkphase steht Handkes erstes umfangreicheres Schauspiel (es besteht aus 64 Phasen), *Kaspar* (1967), das noch in vielen Aspekten an die bereits behandelten Themen und Konzeptionen anknüpft. Das Vorhaben, zu demonstrieren, wie man durch die Sprache manipuliert wird, zeigt sich schon in *Selbstbeziehungen*. In *Kaspar* wird der Gedanke weitergeführt: Während und mit Hilfe des Spracherwerbsprozesses wird Kaspar zuerst zu einem Individuum (er erlernt die Produktion von Sätzen nach den Theorien Wittgensteins und Chomskys), dann zu einem Mitglied der Gesellschaft. Dann spielt sich aber, ebenso durch die Sprache, auch sein Identitätsverlust (Deonstruktion der sprachlichen Beziehungen) ab. Kaspar, die Hauptfigur, die anfangs stumm und starr ist, kann man durchaus als pädagogisches Objekt von einigen („etwa drei“) unsichtbaren Einsagern, die sein Handeln dirigieren und kommentieren und die laut der Bühnenanweisung das Sprechen spielen, anstatt mit den üblichen Mitteln einen Sinn zu sprechen, bezeichnen. Auch der Bühnenraum entspricht einem artifiziellen Sprach- und Sprechraum, was von der Herrschaft einer neuen Kommunikations- und Mediengesellschaft zeugt.

Mit *Kaspar* wird der Fokus vom Publikum wieder auf die Bühne gerichtet, allerdings mit der Ausnahme von der Pause, in der durch Lautsprecher Texte von den verschiedensten Arten hörbar sind, die die Unterhaltung der Zuschauer zwar nicht hindern, aber ein wenig stören. Auf der Bühne, die während der Aufführung dem Publikum gegenüber hermetisch abgeschlossen ist, spielt sich ein „pantomimisches Clownstheater und eine abstrakte Geschichte, die sich als Parabel lesen läßt“⁶, ab. Ausgangspunkt der Parabel ist die historische Figur Kaspar Hauser. Aber der dem Titel nach folgenden, logischen Erwartung der Zuschauer, seine Geschichte oder Biographie auf der Bühne wieder zu sehen, wird schon in der Einleitung entgegengewirkt: „Das Stück ‚Kaspar‘ zeigt nicht, wie ES WIRKLICH IST oder WIRKLICH WAR mit Kaspar Hauser. Es zeigt, was MÖGLICH IST mit jemandem. Es zeigt, wie jemand durch Sprechen zum Sprechen gebracht werden kann.“ (vgl. Zitatteil aus *Publikumsbeschimpfung*: „Das ist kein Drama. Hier wird keine Handlung wiederholt, die schon geschehen ist.“)

⁶ Barner 1994, S. 499.

Das andere Motiv, das der Originalgeschichte entnommen worden ist, ist die transformierte Äußerung Hausers „Ich möchte a söchener Reiter wärn, wie mei Voter aner gewesen is“, die in der 4. Phase als „ich möcht ein solcher werden, wie einmal ein anderer gewesen ist“ erklingt. Die Umformulierung dient zweierlei Zweck: Einerseits wird dadurch der Wunsch nach Vergesellschaftlichung ausgedrückt, andererseits entspricht sie dem obigen Zitat, und drückt eine verallgemeinerte Möglichkeit des Menschen aus.

Die Spuren der Intertextualität lassen sich auch an anderen wichtigen Stellen entdecken. Nachdem Kaspar den Satz „Ich bin der ich bin“ in der 27. Phase aussprechen kann, entsteht eine Zäsur im Stück. Gleich bevor die Bühne dunkel wird, sagt er den Sterbesatz der Elisabeth aus Ödön von Horváths *Glaube, Liebe, Hoffnung*: „Warum fliegen da lauter so schwarze Würmer herum?“ (Für das Horváth-Stück ist die reduzierte Sprache der sozial Deklassierten charakteristisch.) Danach tauchen andere Kaspars auf der Bühne auf, und fordern ihn durch ihre Anwesenheit auf, sich als Mitglied einer Gesellschaft zu bekennen, was am Ende dazu führt, dass Kaspar seine Individualität und seine Sätze den Sinn verlieren. Das „unhappy end“ wird in der ergänzten Fassung durch ein Shakespeare-Zitat markiert. Was originell noch „Ich bin nur zufällig ich“ heißt, ist in der endgültigen Version „Ziegen und Affen“ – die verkürzte Form einer Sentenz aus *Othello*.

Kaspars sprachliche Entwicklung wird von einer parallelen Entwicklung seiner Körpersprache begleitet. Das zeugt wieder von der erhöhten Rolle des menschlichen Körpers im modernen Theater und gewinnt auch in den folgenden Theaterstücken des Autors an Bedeutung. Dies ist z. B. der Fall im als ein Gegenstück zu *Kaspars* geschriebenen, den Titel aus Shakespeares *Der Sturm* nehmenden: *Das Mündel will Vormund sein* (1969). In dieser „Theatererzählung“ wird, ganz im Gegensatz zu den Sprechstücken, auf die gesprochene Sprache völlig verzichtet, die Herrschaft wird allein durch das Nonverbale ausgedrückt.

Das 1973 erschienene Stück *Die Unvernünftigen sterben aus* liegt am weitesten von den bisher dargestellten Theaterarbeiten entfernt, da es, anstatt einen experimentellen Charakter zu haben, Züge des traditionellen Illusionstheaters aufweist: Auftritte, Dialoge und Monologe folgen einander, es gibt eine Handlungsstruktur und Figuren, die Möglichkeiten einer Identifikation anbieten, indem auf der Bühne eine fiktive Biographie des Hermann Quitt inszeniert wird. Trotzdem kann behauptet werden, dass diese „Tragödie aus dem Geschäftsleben“ den herkömmlichen Theatererwartungen nicht entspricht, weil darin Elemente wie selbstbezügliche Theater-Befragung, überzeichnete Handlungsformen und in Richtung der Groteske, Farce und Posse zeigende possenhafte gestische Zwischenspiele stecken. Der Plot heißt etwa: Der Unternehmer Quitt will die seiner Meinung nach überholte, bisher herrschende Wirtschaftsordnung, d. h. den bedingungslosen Konkurrenzkampf im Kapitalismus, verändern. Er lädt seine Kollegen ein, die neuen Regeln festzustellen und ein Kartell zu gründen. Es ist aber gerade er selbst, der sich später nicht an die Absprache hält, seine Geschäftspartner finanziell ruiniert, und am Ende Selbstmord begeht.

In diesen Rahmen gebettet, handelt das Stück in erster Linie von der Suche der Selbstverwirklichung Quitts, der vergeblich versucht, den Ansprüchen seines Ichs und seiner Kapitalistenrolle gerecht zu werden. Letztlich findet er sich in einem Zustand der Entfremdung, in dem sogar die Träume von einem „anderen“ Leben vernichtet worden

sind. Da er der ökonomischen Vernunft unterworfen bleibt und die Regeln der von Geld beherrschten Welt nicht loswerden kann, wählt er den Tod. Die Unvernünftigen starben aus.

Nach fast einem Jahrzehnt prosaischer Produktion ist das dramatische Gedicht *Über die Dörfer* im Jahre 1981 erschienen. Die gesellschaftliche Wirklichkeit wird auch hier negativ dargestellt, aber im Gegensatz zum Stück *Die Unvernünftigen sterben aus* wird hier eine Möglichkeit zum Überleben angeboten: Man kann durch eine ästhetische Wahrnehmung standhalten, d. h. wenn man die Realität durch die Kunst erhöht/verklärt. („Die Natur ist das einzige, das ich euch versprechen kann – das einzig stichhaltige Versprechen ... Der ewige Friede ist möglich ... Laßt die Farben erblühen. Haltet euch an dieses dramatische Gedicht. Geht ewig entgegen. Geht über die Dörfer.“) Das Schauspiel steht in der zeitlichen Abfolge gleich nach drei prosaischen Texten, *Langsame Heimkehr* (1979), *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), und *Kindergeschichte* (1981), mit denen es thematisch eine Tetralogie konstruiert.

Im dramatischen Gedicht *Über die Dörfer* handelt es sich sowohl um eine räumliche als auch um eine innere Heimkehr des Geologen Sorger, der anfangs mit den Zeilen „ohne Ohr für den unterirdischen Heimwehchor, Mann aus Übersee, blind für das Tropfen Blut im Schnee“ bezeichnet wurde, aber am Ende zu Gregor, dem Schriftsteller wurde. Die äußere Handlung geschieht im Heimatdorf Sorgers, in das er zurückkehrt, um sein Erbe, das Elternhaus mit dem Grundstück, auf dem es liegt, zu übernehmen. Das Haus ist aber vom jüngeren Bruder Hans (Handwerker) bewohnt, dem es nach einer Weile gelingt, Georg zu überzeugen, durch Verzicht auf das Erbe ihre jüngere Schwester Sophie zu einer selbstständigen Existenz zu verhelfen. (Die Figurenkonstellation, wie auch der Name „Gregor“ ist autobiographisch motiviert. Beide sind auch in anderen Werken des Autors zu entdecken.) Der vorprogrammierte, aber rasch beigelegte Konflikt wird ohne die traditionellen Spannungselemente erzählt. Die Spannung besteht vielmehr zwischen den Welten der Brüder.

Der Sprachstil der Wechselreden des Stückes ist erhöht, festlich-empathisch und pathetisch. Die Charaktere werden von Nova, einer allegorischen Figur, aus der der „Geist des neuen Zeitalters“ spricht, begleitet. Sprechen in einer solchen Art war auf dem modernen deutschen Theater seit langem nicht mehr zu hören und vor allem das war der Grund für die negative Rezeption bei den Kritikern.

Die pathetische Aussage der Nova („spielt euer Spiel“), die dem Gedanken Nietzsches folgt, ist Leitgedanke des Schauspiels, dessen zentrale Realisierungsform das Spielen ist. Dieser Gedanke wird zur Basis für die Spielformen dreier Theaterstücke (*Das Spiel vom Fragen*, *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* und *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*) und nimmt in den einzelnen Dramen der Trilogie konkrete Ausdrucksformen an, die den Spielgedanken des dramatischen Gedichts weiterführen. Das gesamte dramatische Personal der Schauspielstücke spielt die jeweiligen Bühnen-(Lebens)-Rollen, die eine Wiederholung der biblischen Geschichten als Grundmuster für kommende „Lebens-Läufe“ aller Zeiten darstellen.

Ähnlich wie *Das Mündel will Vormund sein*, ist *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* eine „Theatererzählung“, aufgeführt von „ein Dutzend Schauspielern und Liebhabern“, unter denen man Einzelgänger, Paare, beliebige Passanten, reale und mythische Perso-

nen (Rollschuhfahrer, Teppichhändler, Cowboys, Skateboardfahrer, Herolde, Peer Gynt, oder die Patronin von Toledo) findet. Am Ende dieses stummen Dramas, das aus etwa 300 aneinander gereihten wortlosen Kurzauftritten besteht, sollen auch die Zuschauer auf die Bühne treten, d.h. auch Teil des Spiels werden. Im Jahre 1992 wurde dieses Stück in einer Kritikerumfrage zum Stück des Jahres gewählt, wie auch George Taboris *Goldberg Variationen* und Werner Schwabs *Volksvernichtung*.

Das darauf folgende „Königsdrama“: *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*, das Endstück der Trilogie, hat wesentlich weniger Zustimmung gefunden. Der Hauptaspekt dieses als aktuelle Gegenwartskritik funktionierenden dramatischen Entwurfs ist eine naive romantische Sehnsucht nach einem idealen Zustand der Welt. In den '90er Jahren hat sich Handkes anti-modernes poetisches Programm zu radikalisieren begonnen, und parallel dazu äußert sich der Autor immer öfter öffentlich zu den Themen „Serbien“ und „Balkankrieg“.

Dementsprechend ist die Handlungszeit der insgesamt 13 Szenen des Schauspiels „vom letzten Kriege bis jetzt und darüber hinaus“. Es wird die Geschichte zweier Männer, Felipe und Pablo Vega erzählt (die Allusion bezieht sich jetzt auf Calderón), die obwohl sie Kinder namenloser Invasoren sind, doch dazu auserwählt werden, dem Volk die erwünschte Gerechtigkeit zu sichern, indem sie ihre ermordeten Onkel rächen. Das Volk lebt in einer kleinen Enklave, und hierher kehrt Pablo nach einer längeren Abwesenheit zurück. Das Vorhaben, die Enklave zu einem eigenständigen Land zu machen, wird zwar verwirklicht, am Ende erscheinen aber die Raumverdränger wieder. Mit den Worten der Erzählerin, die während des Stückes Frau von Pablo wird, heißt es zuerst, dass das Land „die einzige freie und halbwegs leere Stelle auf Erden“ ist. Als der Frieden in Gefahr gerät, erzählt sie die Raumverdränger weg („Das einfache Anschauen ist inzwischen das Allerschwierigste. Erst mit deinem Anschauenkönnen wirst du den Krieg unmöglich machen.“, „Eure Geschichte ist aus.“). Allerdings hat sie nur das letzte Wort, nicht aber die Macht über die Geschichte.

Der „Handke-Faust“: *Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum sonoren Land*

Warum dieses Spiel? – Im Jahre 1989 geschrieben, wird *Das Spiel vom Fragen* von Peter Handke als sein eigener *Faust* und zugleich Summe seines bisherigen Erlebens erwähnt. Die Uraufführung am 14. Januar 1990 im Wiener Burgtheater unter der Regie von Claus Peymann, der bereits *Kaspar* und *Das Mündel will Vormund sein* inszenierte, hat den erwünschten Beifall nicht geerntet: Die Reaktion der Zuschauer und der Medien war für den Dramatiker eher überraschend und er fühlte sich missverstanden. Seine Intention, die Prozession der Menschen auf ihrer Lebenspilgerfahrt im Rahmen eines fein gezeichneten Schauspiels darzustellen, ist nicht wahrgenommen worden⁷, obwohl die in SF aufgeworfenen Fragen und Gedanken über Literatur, Kultur, Kommunikation, Theater und

⁷ vgl. Pascu: Spielerisches Unterwegssein, in: www.e-scoala.ro/germana/eleonora_pascu.htm [14.09.2007]

die Kunst des Fragens – war eigentlich als Titel des Stückes vorgesehen⁸ – von einer sehr ernststen und bewussten Auseinandersetzung mit dem Oeuvre und der Vorbereitung des Schreibens zeugen.

„Was das?“ – In der Bochumer Universitätszeitung *Rubens*, in der man für eine *Spiel vom Fragen*-Aufführung Werbung macht, wird die Handlung des Theaterstückes wie folgt zusammengefasst:

Sieben Leute sind unterwegs aus Irgendwo in Richtung Nirgendwo: das alte Ehepaar, der Mauerschauer, der Spielverderber, ein junger Schauspieler, eine junge Schauspielerin sowie das Kind Parzival. Sie treten eine Forschungsreise an, eine bisher ungehörte und unerhörte Reise, in ein Land, das hinter dem hintersten Kontinent liegt.

„Mit gesammeltem Ernst und möglichster Leichtfüßigkeit sollen sie zwischen den Tragödien und Komödien das ausstehende Drama des Fragens spielen“, so Handke. Er thematisiert mit dem Problem der Frage das Wissen überhaupt: Richtiges Fragen ist eine Kunst, die Parzival und die anderen erst lernen müssen, denn die richtigen Fragen sind die Voraussetzung von Kunst. Parzival begibt sich auf die Suche nach dem ‚sonoren Ton‘, dem poetischen Moment, und kommt auf seiner Reise dafür selber wieder ‚in Frage‘, das heißt, er fragt selbst und wird gefragt.⁹

Die Station der Reise, die am Ende des Stückes dargestellt wird, liegt zwischen erreichtem und nicht erreichtem Ziel. Die Figuren im *Spiel vom Fragen* sind mit dem Fragen eigentlich gescheitert, wie aus den Worten des Spielverderbers hervorgeht, und das bedeutet, dass sie ihr Ziel, das Erforschen des Fragens, nicht erreicht haben. Andererseits wurde am Beispiel Parzivals evident, dass das Mittel ‚Fragen‘, das Gefragtwerden, bei ihm eine bedeutende Entwicklung verursacht hat, wodurch er zum ‚Leib des Fragens‘ wurde, also zur Verkörperung der Hoffnung darauf, dass man das Fragen einmal doch darzustellen lernt. Obwohl das ganze Projekt nicht so gelungen ist, wie vorher gemeint, ist dieser Teil doch als erfolgreich zu charakterisieren.

„Spielt euer Spiel“ oder Die Gattung des Stückes *Das Spiel vom Fragen* – Der Klappentext der ersten Suhrkamp-Auflage von *Spiel vom Fragen*¹⁰ lautet: „Ein Lustspiel? Ein Traumspiel? Ein Singspiel? Ein Expeditionsbericht? Eine Live-Reportage? Eine Hintertreppen-Geschichte? Am Ende doch noch einmal ein Drama?“¹¹. Auch von den Charakteren wird das Problem der Gattung aufgegriffen, als sich z. B. der Spielverderber beklagt: „Wird aus dem morgendlich heiteren Spiel vom Fragen, wie es mir vorschwebte, [...] am Ende doch wider meinen Willen ein Drama?“¹² Wenn man noch einige Definitionsvorschläge der Theaterkritiker („Frage-Drama“, „Geistestheater“, „faustisches

⁸ Dieses geschah erst im Jahre 1994, als der Verlag Suhrkamp den unveränderten Text des *Spiel vom Fragen* unter dem Titel *Die Kunst des Fragens* herausgegeben hat.

⁹ www.ruhr-uni-bochum.de/rubens/rubens90/16.htm [10.11.2007]

¹⁰ Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum sonoren Land*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

¹¹ Rückseite der ersten Auflage (1989).

¹² Handke 1989, S. 143.

Welttheater“, „ortloses Paradies-Märchen“, „philosophische Exkursion“, „allegorisches road movie“, „utopisches Heilmärchen“, „sprachphilosophisches Oratorium“, „barocke Allegorie“, „elegisches Zauberspiel“, „philosophisches Stationendrama“¹³ hinzufügt, wird einem klar, dass Selbstreflexion, Metadramatik und das künstlerische Spiel mit dem Sprengen der Rahmen auch dem Handkeschen *Faust* inhärent ist.

Das Wort ‚Spiel‘ kommt aber im *Spiel vom Fragen* auf den verschiedensten Ebenen und mit verschiedenen Bedeutungen vor. Einerseits ist das Wort als potentielle Gattungsbezeichnung oder als deren Teil öfters präsent, andererseits gibt es im Haupttext auch einen Verweis auf das Schachspiel-Modell Wittgensteins. Es ist aber gleichzeitig auch im wortwörtlichen Sinn, als gemüthlicher Zeitvertreib, zu verstehen. Als Beispiel für Letzteres – Spiel als Zeitvertreib – wird das Wort an einer Stelle ganz konkret erwähnt: Als der Spielverderber die Herkunft seines Namens erklärt, gibt er die Regel eines Gesellschaftsspiels (eines Brettspiels für Kinder) an. Außerdem soll auch die Tatsache erwähnt werden, dass dieses Theaterstück, das mittels einer Gattungsbezeichnung nicht definierbar ist, nicht nur von Schauspielern gespielt wird (Spiel im Spiel), sondern auch von verschiedenen anderen Typen, von denen nicht alle den Ernst der Frage-Expedition, den wichtigsten Sinn der Reise zum sonoren Land spüren. Die Alten haben zum Beispiel kein ausgesprochenes Ziel, sie sind einfache Mitreisende, Mitspieler im Stück. (Allerdings können sie einige Funktionen ausrichten: Auf Seite 21 charakterisieren sie z. B. die anderen Alten der Gegend dadurch, dass sie erwähnen, wie oft jene ins Staunen kommen. Die Alten erinnern sich an Hausnamen der Gegend wie „Wunderer“, „beim Wunderer“, oder „vulgo Wunderer“. Das hat auch starke autobiographische Züge, da sich die Menschen im ländlichen Raum ganz Österreichs, so auch in der Griffener Gegend, in der Handke aufgewachsen ist, sich nicht bei den Familiennamen, sondern bei den alten Hausnamen genannt haben. „Diese stehen als Vulgo-Benennungen sogar amtlich in den Verzeichnissen des Heimatrechts: etwa Gregor Siutz, Landwirt vulgo ‚Wunderer‘.“¹⁴)

Peter Handke und sein Spiel – Für die österreichische Literatur der ’80er Jahre ist eine Tendenz zur Selbstreflexivität, d. h. metadramatische Techniken in Dramen zu verwenden, charakteristisch. Wie in den Werken von Botho Strauß, Thomas Bernhard, Tankred Dorst und Elfriede Jelinek ist das Verfahren auch in Peter Handkes Werken zu entdecken. Im SF bedeutet ‚Selbstreflexivität‘ zwei verschiedene Dinge. Einerseits taucht ‚Spiel im Spiel‘ auf den verschiedensten Ebenen des Dramas auf (z. B. ‚Theater im Theater‘, Spiel mit literarischen Begriffen und Zitaten, verschiedene Spiel-, Stil- und Sprecharten der Figuren, Initiationsspiel, traditionelle Spiele oder Wittgensteins Sprachtheorie, die auf dem Schachspiel basiert), andererseits kann eine Beziehung zwischen dem *Spiel vom Fragen* und einigen früheren Werken des Autors (s. u.) nachgewiesen werden. Letzterem widerspricht auch nicht Handkes anfangs erwähntes Programm, laut dessen kein Buch dem anderen ähneln soll, denn, wie später erläutert wird, werden frü-

¹³ Pascu: Spielerisches Unterwegssein, in: www.e-scoala.ro/germana/eleonora_pascu.htm [14.09.2007]

¹⁴ Haslinger, Adolf: Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 11.

here Gedanken wie auch literarische Zitate erneut aufgegriffen, aber unter anderen, neuen Umständen.

Mehrmals wird von Experten darauf hingewiesen¹⁵, dass Handke sein eigenes, früher geschriebenes Werk in den '80er Jahren wieder aufnimmt und modifiziert. Das gilt auch für *Das Spiel vom Fragen*: Man denke nur an die parallele Experimentierung, durch die man Kaspar im gleichnamigen Stück und Parzival im *Spiel vom Fragen* zum Reden bringen will, oder an die sowohl in *Über die Dörfer* als auch im *Spiel vom Fragen* erscheinende Wittgensteinsche Attitüde zum Begriff ‚Zeit‘ (s. u.). Die Intertextualität ist aber im *Spiel vom Fragen* auch auf einer anderen Ebene zu entdecken: Im Stück gibt es unzählige Zitate, Symbole aus verschiedenen Werken der Weltliteratur. Wagner stellt eine (unvollständige) Liste der zitierten Autoren zusammen: Dante, Wolfram von Eschenbach, Raimund, Tschechow, der japanische Wanderpoet Basho, Randy Newman, Heraklit, Wittgenstein, Goethe, Pete Seeger und Creedence Clearwater Revival. Er führt aus, dass der „Schreib-Raum“¹⁶ Handkes Intention seinen ‚Faust‘ zu schreiben, gerade deswegen entspricht, weil er durch diese Dedikation, Personal und Zitate zitiert. (Oft werden Handkes Werke mit dem Begriff „Intellektuellenromantik“¹⁷ bezeichnet, was auch *Das Spiel vom Fragen* charakterisiert.)

Einen Schritt weiter mit der Identifizierung der Funktion der Zitate kommt man anhand der Erzählung *Der Chinese des Schmerzens*, in der er die eigene Meinung Handkes über die oft verwendeten Zitate zitiert: „Jeder wird, um weiterdenken zu können, die alten, in anderen Zeiten wohlbeschriebenen Lebensumstände für sich neu – schreibend oder lesend – festhalten müssen... Hier mein anderes Wort für die Wiederholung: *Wiedererfindung*“¹⁸. Obwohl diese Zeilen im Jahre 1983 geschrieben wurden, gelten sie auch für *Das Spiel vom Fragen*, wie auch die folgenden Zitate untermauern. Janke weist darauf hin, dass im *Spiel vom Fragen* literarische Topoi, Bilder, Ausdrucksformen und Figuren „nicht imitiert oder zitiert werden, sondern im Aktuellen aufscheinen. Handke bedient sich nicht der Technik der Kollage, sondern versucht, Durchdringungen zu schaffen“¹⁹. Es bilden nur die Äußerungen Parzivals in seiner ersten größeren Sprechphase, in der er nur „Sprachmüll“²⁰ produziert, eine Ausnahme. Janke stellt weiterhin fest, als sie Schüllers Aussagen kritisiert, dass

die literarischen Motive, die Handke im Geschriebenen aufscheinen lässt, nicht als „Zitate“, sondern als „Formen“ gemeint sind, die das Aktuelle zur Analogie werden lassen. Handkes Anspruch ist nicht das „in sich geschlossene Werk“, sondern eine literarische

¹⁵ Wagner 1993, S. 202.

¹⁶ Ebd., S. 202.

¹⁷ Janke, Pia: Der schöne Schein – Peter Handke und Botho Strauß. Wien: Adolf Hochhausens Nachfolger KG 1993, S. IX.

¹⁸ Handke, Peter: Der Chinese des Schmerzens. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 70. Zit. nach Pichler, Georg: Die Beschreibung des Glücks. Peter Handke. Eine Biographie. Wien: Carl Ueberreiter 2002, S. 139.

¹⁹ Janke 1993, S. 159.

²⁰ Ebd., S. 9.

Form, die neu und „rückgebunden“ zugleich ist. Die Tradition soll nicht „einverleibt“ werden, sondern das Fundament eines neuen „klassischen“ Werkes bilden.²¹

Sich dessen bewusst, kann ein Leser z. B. die Mehrdeutigkeit jenes Satzes des den Koffer ziehenden Alten: „Lasttragend bleibst du verbunden mit deinen Vorfahren!“²², gleich verstehen.

Von den Gestalten im *Spiel vom Fragen* wird behauptet, dass sie „gewissermaßen Personifikationen, allenfalls Typen, keinesfalls Individuen sind“²³; der Mauerschauer und der Spielverderber werden sogar als „Abstraktionen der gesamten Theatergeschichte“²⁴ bezeichnet. Diese Aussage ähnelt Pascus Bemerkungen, in denen behauptet wird, dass die acht Figuren dem romantischen Prinzip des Schattens folgen, weil der Dramatiker im Schreiben die Menschen nicht anfassen könne. Sie führt weiterhin an, dass sich diese Gestaltungsweise Ibsens, Strindbergs und insbesondere Tschechows Dramengestaltungstechnik nähert.

Die Charaktere im Werk des Letzteren führen ihre monologisierenden Dialoge in einem beziehungslosen Nebeneinander und sie treten stets aus der Konversation in die „Lyrik der Einsamkeit“ hinüber, wie auch im *Spiel vom Fragen* zu beobachten. Weitere Schwerpunkte in Tschechows Theaterauffassung, die mit den Richtlinien im *Spiel vom Fragen* übereinstimmen, sind u. a. der Verzicht auf die Gegenwart, Leben in Erinnerung und Utopie, eine Absage an die Handlung und den Dialog zugunsten des dramatischen Monologs, der zu Schweigen führt. Wenn man z. B. Tschechows Künstlerdrama *Die Möwe*, in dem in erster Linie die Problematik des Schriftstellers und nur in geringerem Maße die des Schauspielers betrachtet wird, auf Parallelen zum *Spiel vom Fragen* hin untersucht, erkennt man beispielsweise in den Äußerungen Treplevs, der ein unkonventionelles Theater mit Neigung zur Bildhaftigkeit und zur Abstraktion beansprucht, leicht den Einfluss des russischen Dramatikers auf Handke. Davon zeugen auch noch die Tatsachen, dass Treplev als ein Vertreter der Sehnsucht nach der idealistischen Weltflucht betrachtet werden kann, und dass in beiden Dramen Schauspieler und Schriftsteller als fiktive Gestalten erscheinen.²⁵

Über die Wichtigkeit der Einbettung des Namens von Ferdinand Raimund, liest man wieder in Pascus Essay. Sie erklärt, dass in den Monologen und Dialogen des Mauerschauers und des Spielverderbers die oben dargestellten poetischen Auffassungen von Tschechow, wie auch die Techniken der Raimundschen Bühnenstücke, eingeflochten und diskutiert werden. Die Vorliebe Raimunds für abwechslungsreiche Zauberspiele, die nur aus einer Menge von poetischen Sprachformen und dramatisch-theatralen Mitteln realisiert werden können, zeugt von der typischen Tradition der Wiener Volksdra-

²¹ Ebd., S. 160.

²² Handke 1989, S. 133.

²³ Pfister 2000, S. 195. Über Identitätsverlust und Kopiehaftigkeit der Gestalten im *Spiel vom Fragen* vgl. Pascu: Spielerisches Unterwegssein, in: www.e-scoala.ro/germana/eleonora_pascu.htm [14.09.2007]

²⁴ Wagner 1993, S. 204.

²⁵ vgl. Pascu: Spielerisches Unterwegssein, in: www.e-scoala.ro/germana/eleonora_pascu.htm [14.09.2007]

matik und der Biedermeier Lebenshaltung, die in Raimunds Leben und Werk eine bedeutende Rolle gespielt haben und bei deren Gestaltung er eine bedeutende Rolle gespielt hat. Der Dramatiker, der auch Volksschauspieler war, schuf nämlich einen neuen Begriff des Schauspielers, worin dieser zu einer mehrdimensionalen Figur geworden ist, in der sich Komik und Tragik vereinen, und die das Zauberhafte in Menschliches verwandeln kann.²⁶

Das Spielfeld: Das Drama – Es gibt auch Informationen, die direkt dem Text zu entnehmen sind und auch ohne ihre Relation zum Autor interpretiert werden können, wie z. B. die Wirkungen zeitgenössischer theatralischer Entwicklungen oder Innovationen. Vor allem soll die erhöhte Rolle des menschlichen Körpers unterstrichen werden, die sich in SF durch die für die einzelnen Charaktere typischen Bewegungen zeigt (vgl. Regieanweisungen auf den Seiten 9–13, Parzivals pantomimisches Selbstaussdrücken vom Anfang bis zur Seite 49., oder die Beschreibung der Art und Weise der Wanderung der Figuren auf den Seiten 110ff.). Andererseits ist leicht zu erkennen, dass auch die literarische Postmoderne einen Effekt auf Handke hatte. Beispiele dafür sind die an G. B. Shaw oder G. Hauptmann erinnernden, nicht verwirklichtbaren Regieanweisungen wie z. B.:

Eine Folge fragmentarischer Szenen, jeweils um einen Ruck weiter im Hinterland, wie Flußbäume halb schon verdeckt von anderen: einer Palme, einem Buchsbaum, einem Kakteenstumpf, ganz hinten durchschimmernd die Statue eines Verhüllten in Rückenansicht, Dante? ein Engel? ein Trauernder?²⁷,

so wie die als Vorschläge formulierten Nebentexte (oft werden die Wörter „etwa“ und „zum Beispiel“ benutzt), oder die neue Art der Kommunikation. Pfister ordnet *Das Spiel vom Fragen* auf Grund der sparsamen Handlung, dem Mangel an realistischen Informationen oder dem offenen Ende in die „Literarische Tradition von Stücken etwa Becketts oder der Sprachopern Jandls“ ein²⁸.

Zweitens soll der Begriff ‚Fragen‘ untersucht werden. Wie auch im Titel des Werkes hervorgehoben ist, erhält ‚Fragen‘ im *Spiel vom Fragen* eine wesentliche Rolle. Das Ziel des Spiels und der Reise: in der ‚Fragestille‘ anzukommen („Nichts wäre dann geschehen, als dass ein Schweigen auf das andere gefolgt wäre.“²⁹), wird im Stück zwar nicht erreicht – Fragen schiebt nämlich diese Art von Ende immer weiter hinaus –, aber Fragen ermöglicht viele großartige Ereignisse: Durch Fragen entsteht das Spiel, die Kommunikation und die Dramatik (das Schauspiel) und auch dadurch wird es weitergeführt in der Art und Weise, dass die Figuren es stets prägen³⁰. Erst durch das Fragen werden die Figuren zu „dramatischen Person[en]“³¹, der Fall Parzival zeigt sogar, wie er durch

²⁶ Ebd.

²⁷ Handke 1989, S. 110.

²⁸ Pfister 2000, S. 214.

²⁹ Handke 1989, S. 140.

³⁰ vgl. Janke 1993, S. 83.

³¹ Handke 1989, S. 80.

die an ihn gerichteten Fragen eine Möglichkeit zu normaler menschlicher Kommunikation bekommt. Wenn man gefragt wird, kann auch noch etwas Großartiges geschehen. Mit den Worten des Spielverderbers ist dieses ‚Etwas‘ die Liebe: „Hast du dich aber entschlossen, in Frage zu kommen, so beginnt die ernsteste Liebesgeschichte der Welt.“³² Außerdem bedeutet das Gefragtwerden laut Janke „für jemanden anderen offen und durch ihn lebendig zu werden.“³³

Eine andere Tatsache ist, so Pascu³⁴, dass die Gestalten im *Spiel vom Fragen* aus der Theaterebene beständig in die Spiel-im-Spiel Ebene und wieder zurück treten. Dieser abstrakten Bewegung entspricht der Wechsel der eigentlichen Redeweise, der Diskurs, die „bewußt gespielte theatralische Theatersprache, die ihrerseits von Erzählungen, Rezitationen und Kommentaren unterbrochen wird.“³⁵

Die Spieler. Der seltsame Verklärer: der Mauerschauer – Bereits der Name der die Bühne als Erster betretenden Figur zeugt davon, dass dieses Stück aus bestimmten Aspekten an die griechischen Vorläufer knüpft, da ‚Mauerschau‘ ein altes, schon seit der Antike verwendetes dramatisches Mittel ist. Die Definition lautet:

Mauerschau (gr.: teichoskopia, →Teichoskopie: Schau von der Mauer): die M. dient der Wiedergabe von Vorgängen, die nicht auf der Bühne gezeigt werden können (Schlachten, Schiffsuntergänge, Brand, u. a.) ... Die M. ist mit dem Botenbericht verwandt, doch verläuft bei der M. der Bericht über das Geschehen außerhalb der Bühne und auf der Bühne selbst parallel.³⁶

Heyer behauptet, dass in den Werken österreichischer Gegenwartsautoren eine Utopie des schönen Handelns zu entdecken ist, und zwar mit dem Ziel, dass die Subjekte ästhetisch vervollkommen werden sollen.³⁷ Im *Spiel vom Fragen* wird diese Aussage durch den Mauerschauer verkörpert. Obwohl als „das große Lügenduett“³⁸ bezeichnet, fasst der Spielverderber das Wesen des Mauerschauers am besten zusammen: „Schau-mensch und Schönheit“³⁹. Abgesehen vom kurzen Rollentausch mit dem Spielverderber, ist der Mauerschauer wirklich eine Figur, deren Aufgabe die „Behauptung des

³² Ebd., S. 80.

³³ Janke 1993, S. 170.

³⁴ Pascu: Spielerisches Unterwegssein, in: www.e-scoala.ro/germana/eleonora_pascu.htm [14.09.2007]

³⁵ Ebd.

³⁶ Harenberg, Bodo (Hg.): Harenberg Literaturlexikon. Autoren, Werke und Epochen, Gattungen und Werke von A bis Z. Vollst. überarb. u. aktual. Sonderausg. von Harenbergs Lexikon der Weltliteratur in 5 Bden. Dortmund: Harenberg 1997, S. 682.

³⁷ Heyer, Petra: Von Verklärern und Spielverderbern. Eine vergleichende Untersuchung neuerer Theaterstücke Peter Handkes und Elfriede Jelineks. Frankfurt am Main: Peter Lang 2001, S. 9.

³⁸ Handke 1989, S. 78.

³⁹ Ebd., S. 78.

Schönen“⁴⁰ ist. Schon in seinem ersten Auftritt verkündet er: „Schau doch, wie schön!“⁴¹ Seine Rolle stimmt mit der klassischen Mauerschau nicht völlig überein, aber das war auch nicht die Intention des Dramatikers (darauf wurde schon hingewiesen).

Der Handkesche Mauerschauer berichtet durchaus nicht über ein Ereignis, sondern über das Schöne. Seine andere zentrale Tätigkeit ist das Schauen. Als der Spielverderber Parzival – erfolglos – zum Reden bringen will, gibt der Mauerschauer Ratschläge, welche Fragen und Intonationen zu vermeiden sind, wenn man von Parzival eine Antwort erwartet, was ohne eine vorherige Beobachtung nicht möglich wäre. Er hat aber auch eine andere Schauweise, in der die Bilder nicht vorgebildet sind und die Janke „intentionloses Schauen“⁴² nennt. Die Bilder bilden sich erst im Schauen durch den Schauenden. Janke erläutert weiterhin, dass „die durch die Etiketten, durch konventionalisierte Welt-Bilder entwerteten Dinge bei Handke durch das ‚unbewaffnete Auge‘, (S. 75.) selbst wieder Bildhaft werden.“⁴³ Seinem schauenden Wesen entsprechend verwendet der Mauerschauer in seinen Reden die Aufrufe „Schau!“ und „Dort...“ oft (z. B.: nur auf den Seiten 70–75 zehnmal).

Im *Spiel vom Fragen* sind – wie schon erwähnt – die Figuren keine Individualitäten, sondern Typen, deren Gedanken auf verschiedenen Sprachniveaus ausgedrückt werden, was eine Vielfalt an Stilebenen im Gesamttext verursacht. Um dieses darzustellen, kann folgende, nicht vollständige Stil-Liste angegeben werden: Parzival äußert z. B. Sprechversuche, er stammelt auch⁴⁴, aber er kann auch über mythische Ereignisse in angemessener Sprechart erzählen. Weiterhin besteht ein Kontrast zwischen dem verklärenden, pathetischen und erhobenen Stil des Mauerschauers und dem nüchternen, realistischen Stil des Spielverderbers durch den ganzen Text, auch wenn sie ihre Rollen tauschen. Eine ganz andere Ebene vertritt z. B. die Frage-Travestie, die von den Schauspielern aufgeführt wird.⁴⁵

Der Mauerschauer ist fähig, auch viele andere Formulierungen zu schaffen, z. B. die eines Wissenschaftlers. Dementsprechend hält er sogar einen kleinen Vortrag:

MAUERSCHAUER *weltläufig zu den anderen*: Nach meiner Meinung sind in seinem besonderen Fall vor allem die sogenannten ‚W-Fragen‘ zu vermeiden. In dieser Hinsicht ist Parzival ja ein gebranntes Kind. Es dürfen demnach nur Fragen gestellt werden, die weder mit einem Wer? oder Was?, weder mit einem Wo? oder Wann?, und schon gar nicht mit einem Wie? oder Warum? beginnen, und einzig beantwortet werden können mit Ja oder Nein.⁴⁶

Der angeführte Satz „Zeit genug!“ ist ein wesentliches Motiv im *Spiel vom Fragen*, da er außer an dieser Stelle noch dreimal in derselben Formulierung, aber in verschiedenen

⁴⁰ Janke 1993, S. 209.

⁴¹ Handke 1989, S. 14.

⁴² Janke 1993, S. 85.

⁴³ Ebd., S. 85.

⁴⁴ Handke 1989, S. 48.

⁴⁵ vgl. Pfister 2000, S. 192.

⁴⁶ Handke 1989, S. 44.

Kontexten, und an einer Stelle in einem umformulierten Ausdruck erscheint: Zuerst heißt es: „Warum habt ihr Früheren einfach sagen können: [...] Zeit genug!“⁴⁷ Im Antwortmonolog des Spielverderbers erhielt der Aufruf schon einen negativen Unterton: „Zeit genug, ja. Aber ob nicht die Alten, die so herrscherlich sich die Zeit herausnahmen, unsereinem eben dadurch keine Zeit mehr übrigließen?“ Als der Einheimische die kleine Gruppe der Lebenspilger beschreibt und segnet, befindet sich der Satz unter den guten Wünschen: „Haben sie nicht gerade ihre Schonzeit? So mögen sie diese weiter nützen. Bel Pacific! Zeit genug!“⁴⁸ Sogar eine typische Bewegung ist mit dem Satz zu verknüpfen, denn im Nebentext steht: „[der Einheimische] verschwindet, nach einer Geste des ‚Zeit genug!‘, in der Hütte und tritt auf mit einer Flasche.“⁴⁹ Später, als die Schauspielerin zum letzten Mal zu Worte kommt, nimmt sie von den anderen mit folgenden Worten Abschied:

SCHAUSPIELERIN: [...] Viel Zeit, Einheimischer! Viel Zeit, Anton Pawlowitsch! Viel Zeit, Ferdinand!

MAUERSCHAUER: „Viel Zeit“? Ist das ein neumoderner Abschiedsgruß?

SCHAUSPIELERIN: Nein, ein sehr alter Neujahrwunsch.⁵⁰

Dadurch wird der Leser auf eine weitere Wirkung Wittgensteins auf Handkes – auch in seinen Werken erscheinendes – Denken aufmerksam gemacht. Handke hat schon im dramatischen Gedicht *Über die Dörfer* etwas Ähnliches wie „Zeit genug!“ geschrieben. Nova beendet den Prolog, indem sie Gregor u. a. rät: „Vor allem hab Zeit und nimm Umwege!“⁵¹ In Beziehung zu dieser Parallele liest man bei Karl Wagner:

Ähnlich wie für [...] *Über die Dörfer* ließe sich als unterscheidendes Merkmal gegenüber dem Sinn- und Zeitzwang der herkömmlichen dramatischen Verwicklung, dem Schürzen des Konflikts, die Maxime Wittgensteins angeben: „Der Gruß der Philosophen unter einander sollte sein: Laß dir Zeit!“⁵²

Der Spielleiter: der Spielverderber – Als Konterpart des Mauerschauers tritt gleich nach ihm der Spielverderber auf die Bühne. Wie schon erwähnt, hat der Mauerschauer im *Spiel vom Fragen* die Rolle, das Schöne zu behaupten. Demgegenüber soll der Spielverderber seinem Namen und eigenen Charakter entsprechend das Hässliche beschreiben. Während der Mauerschauer der Vertreter des Pathos ist, ist der Spielverderber der Bote des Ironischen, und die Reihe der Oppositionen könnte beliebig lange erweitert

⁴⁷ Ebd., S. 14.

⁴⁸ Ebd., S. 64.

⁴⁹ Ebd., S. 145.

⁵⁰ Ebd., S. 147.

⁵¹ Handke, Peter: *Über die Dörfer*. Dramatisches Gedicht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 19.

⁵² Wittgenstein, Ludwig: *Vermischte Bemerkungen*. Eine Auswahl aus dem Nachlaß. Hg. von Georg H. von Wright. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. (=Bibliothek Suhrkamp. 535.), S. 19.. Zit. nach Wagner 1993, S. 203.

werden. Ihre Dialoge werden mit dem Ausdruck Janke zum „beständigen Widerreden“⁵³.

Pascu betont die Tatsache, dass Zuschauen und Spiel im theatralischen Spielvorgang in direkter Relation stehen. Die jeweiligen Schauspieler, die im *Spiel vom Fragen* eine Rolle bekommen, spielen sogar ein doppeltes Spiel, da Handkes Stück Theater im Theater ist. In diesem Theater im Theater, oder Spiel im Spiel, ist der Spielleiter der Spielverderber. Er ist nicht nur der Theoretiker, der das Grundproblem unserer Zeitalter erkennt: „Dieses Reden in dir und mir ist ja nichts anderes als die Krankheit des Fragens. In uns die Fragezentren sind heutzutage krank“⁵⁴ Pascu hebt weiterhin den doppelten Charakter des Spielverderbers hervor, d.h. dass er gleichzeitig Theatermacher und Spielleiter ist, was sich auch dadurch zeigt, dass er den klischeehaften Vorschlag aus der Zeit der Zaubermärchen ironisiert, während er sich auch wünscht, eine adäquate Form zu finden, einen dritten Weg, der ihnen das heitere Spiel des Fragens weiter zu spielen ermöglicht, ohne dass es zu einem Drama wird.⁵⁵

Der Spielverderber ist auch derjenige, der die Spielregeln feststellt. Mit seinen eigenen Worten lauten sie folgenderweise:

Mißverständnis. Denn darstellen sollt ihr nicht das Richten, sondern das Haben der Fragen. Zeigt uns Zuschauern zuerst unsere Aufregung vor der Entdeckung einer Frage, dann die staunende Ruhe, in der wir sie haben, danach unser Ganz-Frage-Gewordensein, und zuletzt jenen Zustand, in dem unser Fragen eins wird mit unserem Gefragtwerden.⁵⁶

Letztens ist es auch er, der über das Scheitern der Frage-Expedition berichtet: „Jetzt zeigt mir der Ort, an dem wir das Abenteuer des Fragens hätten vorspielen sollen, erst seinen wahren Namen: ‚Enge‘. Haben wir uns verfragt?“⁵⁷, wodurch er das Spiel vom Fragen und das Spiel der Schauspieler in einem bestimmten Sinn verdirbt.

Parzival und die Intertextualität – Da Wolfram von Eschenbachs *Parzival* die erste Entwicklungsgeschichte der westlichen Literatur ist, hat der Leser gewisse Erwartungen an eine Entwicklung bei Handkes Figur auf Grund seines Namens. In Wolframs *Versespos* spielt die Frage „Oheim, waz wirret dir?“⁵⁸, also ‚Was fehlt dir?‘ eine zentrale Rolle, weil sie Parzival schon während des ersten Besuchs in Munsalvaesche hätte an Anfortas richten sollen, um ihn von den Leiden zu erlösen, er tut es aber erst am Ende, in der Endphase seiner Charakterentwicklung. Das Fragen nach dem Abwesenden, nach dem Fehlenden, so Janke⁵⁹, ist auch im *Spiel vom Fragen* wesentlich. Wie schon erwähnt, haben Zitate in diesem Werk eine Aufgabe, den alten Stoff in neuen Situationen weiter-

⁵³ Janke 1993, S. 219.

⁵⁴ Handke 1989, S. 52.

⁵⁵ vgl. Pascu: Spielerisches Unterwegssein, in: www.e-scoala.ro/germana/eleonora_pascu.htm [14.09.2007]

⁵⁶ Handke 1989, S. 139.

⁵⁷ Ebd., S. 143.

⁵⁸ Eschenbach Wolfram von: *Parzival*. Bd. 2. Stuttgart: Reclam 1981, S. 618.

⁵⁹ vgl. Janke 1993, S. 12.

zuführen. In Handkes Stück wird die Originalfrage deshalb nicht von, sondern an Parzival, den Leidenden gestellt, als ihn der Spielverderber fragt: „Sohn Parzival, was fehlt dir?“⁶⁰ Obwohl die Frage nicht erlösend ist, sondern bei Parzival eine rebellierende Reaktion auslöst, ist die literarische Allusion für die meisten Sachkundigen wohl eindeutig.

Sowohl im *Spiel vom Fragen* als auch im früheren dramatischen Gedicht *Über die Dörfer* soll das Bild der drei Blutropfen die Originalgeschichte evozieren, in der Parzival durch drei Blutropfen einer verwundeten Wildgans auf dem Schnee, an seine Frau, die er zurückgelassen hat, erinnert wird. Während aber die Rede Novas („war ohne Ohr für den unterirdischen Heimwehchor, Mann aus Übersee, blind für das Tropfen Blut im Schnee“) als direkte Allusion auf Wolframs Versepos betrachtet werden kann, wird dasselbe Motiv im *Spiel vom Fragen* stark modifiziert. Einerseits wird es in eine alltägliche Umgebung versetzt, andererseits wurde die Funktion der Tropfen umgekehrt: „Und auch die Blutstropfen im Weg nimmst du als Zeichen des freien Unterwegsseins, geschehen beim Konservenaufschlitzen, ja?“⁶¹, so der Spielverderber zu Parzival.

Wie bereits erwähnt, ist auch der Parzival im *Spiel vom Fragen* keine Identität, sondern Vertreter eines Typs. Er ist ein „Fastkind“⁶¹, er ist an der Schwelle einer großen Veränderung in seinem Leben. Andererseits hat er seine eigene, individuelle Geschichte, Familie, eine märchenhafte und rätselhafte Kindheit⁶², und wie schon angedeutet worden ist, eine persönliche Entwicklungsgeschichte, wegen der er mit seinem literarischen Verfahren verglichen werden kann.

Sein Selbstaussprechen entwickelt sich schrittweise: Nach einem langen Schweigen, nach einer Weile nonverbaler Kommunikation beginnt er zu reden, die verschiedensten Zitate „nacheinanderzuspucken“⁶³. Der zweite Versuch erfolgt erst viel später⁶⁴, aber hier findet man die im Folgenden zitierte, über Parzivals Lebensproblem viel sagende Regieanweisung nicht mehr. Zuerst heißt es noch: „Parzivals Reden erscheint zugleich als ein unausgesetzter Versuch, es von sich abzuschütteln. Je mehr er es aber loswerden will, desto mehr davon kommt nach. Auch als er nun verstummt, redet es augenscheinlich pausenlos in ihm weiter.“⁶⁵ In seinem dritten Sprechversuch, der gleichzeitig sein erster Dialog ist, erweist er sich als der beste Schüler des Einheimischen: er ist fähig, Einzelwörter aufzugreifen, und darauf in Form eines passenden Zitats zu antworten.⁶⁶ Er verfügt über das größtmögliche Kulturwissen, das aber für das Erreichen des erwünschten Entwicklungsziels nicht genügt, geschweige denn, dass die anfängliche Fähigkeit, auf Schlagworte spontan und schnell zu reagieren, beim zweiten Versuch plötzlich verschwindet.⁶⁷

⁶⁰ Handke 1989, S. 43.

⁶¹ Ebd., S. 64.

⁶² Ebd., S. 125ff.

⁶³ Vgl. ebd., S. 49f.

⁶⁴ Ebd., S. 106.

⁶⁵ Ebd., S. 51.

⁶⁶ Ebd., S. 122f.

⁶⁷ Ebd., S. 124f.

Eine fundamentale Änderung wird durch den sonoren Ton verursacht: auf Seite 125 kann Parzival zum ersten Mal einen eigenen, mehr oder weniger kohärenten Monolog produzieren, in dem er Bilder aus seiner Kindheit zusammenfügt. Unmittelbar nach einem späteren Monolog⁶⁸ folgt sein zweiter, aber erster aus eigenen Sätzen gebildeter Dialog, und zwar auf Italienisch und Französisch⁶⁹. Wie oben erwähnt, erfährt Parzival eine riesige Entwicklung während der Reise: Er wird vom Stummen und „Fragestummen“⁷⁰ zu einem, der einerseits reden, andererseits Fragen stellen kann. Sein Fragen beginnt – seinem Fastkind-Sein entsprechend – in der typischen Kleinkinderfrageform: „Und jetzt frage ich. – Was das? *Beiseite, im zeitweisen Ton des Mauerschauers*: So, ohne Verb, beginnen bekanntlich die Kleinkinder zu fragen.“⁷¹

Als er im Stück zum letzten Mal zu Worte kommt, philosophiert er schon über sein Lebensproblem, das „Nichtfragenkönnen“, und das Fehlen der Kunst des Fragens.⁷² Wenn man Parzivals Sprechhandeln vom Kontext unabhängig beobachtet, wie es jetzt gemacht worden ist, kann man eine Entwicklung feststellen. Er, der am Anfang des Stückes nicht einmal fähig war, zu sprechen, kann am Ende sinnvolle und zusammenhängende Sätze äußern. Als Höhepunkt seiner großen Entwicklung wird er sogar sakralisiert, als der Spielverderber über ihn – die Worte der römisch-katholischen Liturgie übernehmend – spricht: „Nehmt ihn mit euch, Schauspieler, und tragt ihn, denn er ist der Leib des Fragens und soll alle Zeit bei euch bleiben...“⁷³

Es ist wert, die ersten zwei Monologe und den ersten Dialog Parzivals näher zu untersuchen. Parzival ist offensichtlich das größte Opfer des Nichtfragenkönnens, weil er eine Figur ist, auf die das Medienzeitalter – mit Handkes Worten die „Fernseh-, Diskussionen- und Medienwelt“⁷⁴ – die effektivsten negativen Wirkungen ausübt. Was er in der untersuchten Sprechphase äußern kann, ist mit Jankes Begriff als „Sprachmüll“ zu charakterisieren, da die Textstellen eine Montage von den verschiedensten Zitaten sind. Die Zitate stammen aus der Literatur (Mörike, Brecht, Trakl, Platen, Königin Maria Stuart, die Gebrüder Grimm, Shakespeare, *Die Bibel*, Kant); aus der Werbung; aus Gebeten; aus der Liturgie; aus Sprichwörtern (S. 50.: der griechische Text bedeutet: niemand betritt denselben Fluss zweimal); aus der Musik (Kinderlieder, deutsche Schlager- und Operntexte, sogar eine Kölner Punk-Deutschrock-Band). Außerdem enthalten diese Sprachmontagen einen Filmtitel, einen wissenschaftlichen Textteil, eine Formel aus der Physik, ein Klischee, und Aufrufe aus dem alltäglichen Leben. Schon in dieser Sprechphase kommen in Parzivals Rede Kodewechsel vor: In seinem Fremdsprachen-Inventar befinden sich neben Italienischem und Französischem das Griechische, das Lateinische, das Slowenische und das Englische.

⁶⁸ Ebd., S. 125ff.

⁶⁹ Ebd., S. 127f.

⁷⁰ Ebd., S. 118.

⁷¹ Ebd., S. 128.

⁷² Ebd., S. 131ff.

⁷³ Ebd., S. 146.

⁷⁴ Janke 1993, S. 9.

Wenn man die konkreten Zitate auf Seite 50 untersucht, fällt es einem auf, dass Handke solche Werke gesammelt hat, deren Protagonisten auf dem Weg sind, oder sich nach ihrer Heimat sehnen. Damit gibt Parzival etwa eine Antwort auf die durch den Mauerschauer gestellte Frage auf Seite 45 („Du hast kein Heimweh mehr, ja.“).

Spielt euer Spiel 2: Der junge Schauspieler und die junge Schauspielerin – Alle Charaktere von *Spiel vom Fragen* sind Sprachröhren des Autors, aber der junge Schauspieler und die junge Schauspielerin haben eine potenzierte Aufgabe, da sie durchaus verschiedene Theaterauffassungen und Fragen aus dem Bereich Theaterwissenschaft, Theatertheorie, Schauspielerei verkörpern, diskutieren und dramatisieren.

Im *Spiel vom Fragen* wird über das Problem der heutigen Berufsschauspieler berichtet: Sie sind nur noch fähig, durch ihre Gesten sich selber zu zeigen, aber nicht mehr hinaus in den Raum zu zeigen. Das Handkesche Schauspielerepaar, dessen Beruf das darstellende Spiel oder die darstellende Kunst ist, klagt über den Verlust der Gefühle und der richtigen Interpretation/Darstellung. („Ja, so war es einmal! Ein Schauspieler, so war mein Gedanke, sollte ein Wahrspieler sein, etwas ganz Seltenes.“⁷⁵) Ihre Lehrer haben damals von ihnen verlangt, zur „Durchlässigkeit“ zu gelangen, ihre Zuschauer in Schauspieler zu verwandeln, die erst mit Hilfe dieser „Durchlässe-Schaffenden“ begreifen, „daß auch sie dieses immer wieder verkörpern, und nur in jenen Schauspielermomenten sich selbst wie ihre Nächsten als die Helden und die Einsamen erfahren, welche wir, unsere Mutter, unser Vater, unser Bruder, unsere Nachbarn in Wahrheit ja sind“.⁷⁶

⁷⁵ Handke 1989, S. 24.

⁷⁶ Ebd., S. 26.

IV.

Andrea Horváth

GRENZGÄNGERIN UND VERMITTLERIN.

BARBARA FRISCHMUTH ALS ‚MULTIKULTURELLE‘ AUTORIN

Die folgende Arbeit versucht, den ethnologisch-feministischen Diskurs in Barbara Frischmuths Romanen vorzuführen und die Wichtigkeit der Autorin in einer multikulturellen Dimension der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (vor allem der Neunziger Jahre) zu betonen. Angestrebt wurde von mir keine Gesamtdarstellung der früheren Werke der Autorin, vielmehr habe ich mich bei der Auswahl der Texte auf jene bezogen, die mir für das gewählte Thema besonders relevant schienen.

Seit den Anfängen ist Barbara Frischmuths Schreiben geprägt von dem Bemühen, den herrschenden Verhältnissen ein Anderes literarisch an die Seite zu stellen. Eurozentrismus samt okzidental-rationalem Denken als letztgültige Weltsicht, patriarchale Herrschaftsstrukturen inklusive Ausbeutung natürlicher Ressourcen im Namen eines philosophiegeschichtlich unterschiedlich definierten Geistigen, Ausgrenzung alles Fremden, Andersartigen als Körperlich-Naturhaftes und damit der kapitalistischen (Be)Nutzung Anheimgegebenes sind nur einige der Schlagworte, welche die genannten herrschenden Verhältnisse bezeichnen. Barbara Frischmuth widersteht jedoch der Versuchung einer Definition des Andersartigen in dialektischer Abgrenzung von einer Negativfolie, sie versucht vielmehr schreibend, das Fremde als tatsächlich Eigenständiges in seiner Eigenart zu integrieren; diese sozusagen von Innen auszuhöhlen und abzutasten, indem Alternativen, andere Blickwinkel erzählerisch dargeboten werden.

Wenn es in Frischmuths literarischem Gartentagebuch *Fingerkraut und Feenhandschuh* heißt: „Nicht der Gärtner ist es, der der Natur einen Garten abgetrotzt hat, sondern der Garten hat sich einen Gärtner gefunden, der an seinem Zustandekommen leidenschaftlich interessiert ist“¹, so wird da paradigmatisch jene Haltung der geduldigen Kontemplation heraufbeschworen, die der – von der Autorin in ihrer Münchener Poetik-Vorlesung *Traum der Literatur – Literatur des Traums*² geforderten – Gewinnung von herrschaftsfreien Ansichten über die Welt entspricht. Kongeniale Wahrnehmungssubjekte, die für die Gewinnung von Blickperspektiven stehen, welche den betrachteten Gegenständen und Personen ihre Integrität belassen, sind in Frischmuths Texten außerhalb – oder am Rande der symbolischen Ordnung – stehende Erzählfiguren.

An Barbara Frischmuths Schreiben zeigt die Germanistik nicht allzu viel Interesse, obwohl ihr Werk sämtliche kulturelle und kulturwissenschaftliche Phänomene der letzten vierzig Jahre umfasst. Als Mitbegründerin des „Forum Stadtpark“ hat Barbara

¹ Frischmuth, Barbara: *Fingerkraut und Feenhandschuh*. Ein literarisches Gartenbuch. Berlin: Aufbau 1999, S. 23.

² Frischmuth, Barbara: *Traum der Literatur – Literatur des Traums*. Münchner Poetik-Vorlesungen. Salzburg / Wien: Residenz 1991.

Frischmuth in den 60er Jahren zu schreiben begonnen, sie konnte sich also bereits mit verschiedenen (und ausgereifteren) theoretischen Positionen der Frauenbewegung (Egalitäts- und Differenzfeminismus) auseinandersetzen. In der Literatur von Frauen in Österreich nach 1945 bekommt nun auch sie, neben der großen Vorgängerin Ingeborg Bachmann und neben den Neueren – Marie-Thérèse Kerschbaumer, Marlen Haushofer, Elfriede Jelinek, um nur einige Namen zu nennen – auch ihren feministischen Platz. Die Thematik der Frauenbewegungen der 60er und 70er Jahre lässt Frischmuths Werk nicht unberührt. Sie schreibt über Frauen inmitten einer seit den 70er Jahren sich immer mehr verstärkenden Frauenbewegung. Sie schöpft wesentliche Erfahrungen ihres Frauenseins aus dem Leben mit einem Kind. In ihrer ersten Trilogie, der Sternwieser-Trilogie, *Die Mystifikationen der Sophie Silber* (1976), *Amy oder die Metamorphose* (1978), *Kai oder Liebe zu den Modellen* (1979) steht die Beschreibung von weiblichen Lebensmöglichkeiten im Mittelpunkt und es wird nach positiven Identifikationsmöglichkeiten gesucht. Die Literaturwissenschaft, auch die sogenannte feministische, zeigt jedoch wenig Interesse daran. Häufig tauchen Formulierungen auf, die die Literatur der Autorin als Frauenliteratur *im positiven Sinn* bezeichnen. Ihre Texte, die ab 1976 entstanden, wenden sich vor dem Hintergrund der Frauenbewegung, in verstärktem Maße der Darstellung von Möglichkeiten der Frau und der Überwindung der Sprachlosigkeit der Frau zu, wobei in den Arbeiten der 80er Jahre in erster Linie den Themen Kindsein und Kindererziehung, vor allem in Hinblick auf eine zukünftige Gesellschaft, zentrale Bedeutung zukommt. Mythologie, Matriarchat, Mystifikationen sind wichtige Teile ihrer weiblichen Ästhetik. Mit ihrem Konzept *vom neuen Ort der Phantasie* wählt sie – gegen die poststrukturalistisch geprägte weibliche Schreibweise – die *écriture féminine* – den „Einstieg in die phantastische Welt“ als eine für Frauen mögliche Schreibform.

Zwar entstammt Barbara Frischmuth nicht einer historisch marginalisierten geographischen Region und auch nicht einer rassistisch bzw. ethnisch ausgegrenzten Gruppe, dennoch gehört sie zu jenen postkolonialen und feministischen Autoren, die diese Marginalisierung zu thematisieren vermögen. Das Interesse der Autorin für Fremdes hat frühe Wurzeln: Sie lernte exotische Sprachen und studierte als Stipendiatin in der Türkei und in Ungarn. Sie zeigt in mehreren Erzählwerken, was es bedeutet, sich schreibend auf eine andere Kultur einzulassen. Sie betont, dass dieser Versuch scheitern muss, wenn man krampfhaft an der eigenen Identität festhält oder dem anderen Extrem verfällt und sich von vornherein von der eigenen Herkunft verabschiedet, um sich ganz dem kulturell Fremden auszuliefern. Ihre zentrale Frage ist: „Wie komme ich dem Anderen so nahe wie möglich, ohne mich aus dem Eigenen zu verlieren?“³ Die Kritiker vernachlässigen aber diesen sehr wichtigen Aspekt in ihrem Werk: „mag sein, dass manche Rezensentinnen und Rezensenten ihr nicht verzeihen, daß sie nicht bei den sprachkritischen Anfängen der *Klosterschule* oder bei den feministischen Positionen im Umkreis der Sophie-Silber-Trilogie geblieben ist“⁴.

³ Ebd.

⁴ Hell, Cornelius: Heimat und Fremde. Zwei Romane von Barbara Frischmuth. Rezension in Literatur und Kritik, <http://www.biblio.at/rezensionen>. [15.01.2006]

Paul Michael Lützeler versuchte schon 1995 der oben skizzierten Frage nachzugehen, als er ein Symposium mit zwölf Autorinnen und Autoren über das *Schreiben zwischen den Kulturen*⁵ organisierte, an dem auch die österreichische Schriftstellerin Barbara Frischmuth teilnahm. In ihrem Essay *Der Blick über den Kulturzaun* beschreibt die Autorin, dass dieser *Blick* „nötiger denn je“ ist und sie betont, dass es die Literatur sei, die diesen Blick über den Zaun „am ehesten riskieren kann“⁶.

Hybridisierung, Ungleichzeitigkeiten, dritte Räume für Heimatlosigkeit und gebrochene Identitäten in kulturellen Zwischenwelten sowie Spannungsräume interkultureller Auseinandersetzung öffnen den Blick für Äußerungen marginalisierter Subjekte und Gesellschaften sowie für die damit verbundene Durchsetzung indigener Interessen. Beim Aufeinandertreffen bisher fremder Kulturen gibt es eine ganze Skala vom aktiven Voneinander-Lernen, über das distanzierte Interesse, das tolerante Nebeneinander, das misstrauische Sich-Abgrenzen, bis hin zu einer feindseligen Konkurrenz oder einem potentiell militanten Dauerkonflikt. Die Vertreter des Multikulturalismus, behauptet Barbara Frischmuth, setzen sich für ein friedliches Miteinander unterschiedlicher Gruppen und Sprachvölker ein. Sie tun dies aber nicht, weil sie sich irgendwelchen Illusionen über dieses schwierige Miteinander hingeben, sondern weil sie nur zu realistisch die Explosionsgefahr beim Aufeinandertreffen divergierender Mentalitäten und Identitäten einschätzen. Die Autorin selbst zeigt mit ihren Werken (ohne das programmatisch gewollt zu haben), was die islamische und die christliche Kultur einander im positiven Sinne zu verdanken haben, und sie ist der Meinung, dass man das Bewusstsein hierfür stärken müsste. Beim interkulturellen Dialog, schreibt die Autorin, kommt es vor allem darauf an, mit den eigenen wie den fremden Vorurteilen leben und umgehen zu können. Nichts sitzt tiefer als eine kulturelle Prägung und diese Identität ist nicht zuletzt durch Vorurteile gegenüber dem kulturell Fremden wie Eigenen bestimmt.⁷ In ihrem Werk pflegt sie das „ständige und beständige Nachdenken, warum es in der menschlichen Gesellschaft immer wieder zu Intoleranz kommt“ und in einem Interview erzählt sie, nachdem sie kurz vorher mit dem Ehrenpreis des österreichischen Buchhandels für Toleranz in Denken und Handeln ausgezeichnet wurde: „Wir sind Anfänger im Miteinander-Leben. Beide Seiten müssen den Alltag meistern, und das gelingt nur, wenn wir uns von gleich zu gleich verhalten.“⁸ Die verschiedenen Festreden der Autorin werden, wie auch das angeführte Beispiel, oft als Manifest für die aktuelle politische Situation zitiert, ohne dass der Zusammenhang von der Forschung anhand ihrer Werke schon hinreichend deutlich gemacht worden wäre.

1973 erschien ihr erster Orient-Roman, *Das Verschwinden des Schattens in der Sonne*⁹, in dem die Ich-Erzählerin, auf einer Reise, in der Türkei der unaufhebbaren Fremdheit

⁵ Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Schreiben zwischen den Kulturen*. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt am Main: Fischer 1996.

⁶ Frischmuth, Barbara: *Der Blick über den Zaun*. In: Lützeler 1996, S. 25.

⁷ Ebd., S. 25.

⁸ Rezension in Die Presse, http://www.diepresse.at/textversion_article.aspx?id=519900 [21.07.2006.]

⁹ Frischmuth, Barbara: *Das Verschwinden des Schattens in der Sonne*. Berlin: Aufbau 2000.

begegnet. Immer mehr kommt ihr Interesse für den Islam zum Vorschein. „Je mehr von muslimischen Menschen abstrahiert wird, desto griffiger lesen sich die Erklärungen, was der Islam an sich sei“, hält die Autorin, der der islamische Orient dank ihres Studiums sowie mehrerer Türkeiaufenthalte wie kaum einer anderen deutschsprachigen Autorin vertraut ist, fest. „Das ‚Andere‘ des Islam“ erscheint „doppelt anders, erstens, weil es einer anderen Religion zugewiesen ist, und zweitens, weil diese Religion absolut gesetzt wird, während die religiöse, soziale und kulturelle Vielfalt des Westens außer Streit steht.“¹⁰

Eine Studentin der Turkologie, die Ich-Erzählerin, kommt für einige Zeit nach Istanbul, um Material für ihre Dissertation zu sammeln. Das Thema der Dissertation steht noch nicht fest, aber der Rahmen ist schon gewählt, nämlich die Literatur der Bektaschi, eines Derwisch-Ordens, der seine Literatur der Geheimhaltung unterwerfen musste – eine Literatur, die im Gegensatz zum Türkischen ‚rein‘ geblieben ist; d.h. nicht völlig von persischen und arabischen Lehnkonstruktionen überwuchert wie das osmanische Türkisch.

Frischmuths Roman erzählt vom ganzen Reichtum des Orients: Vom Land am Bosphorus, Istanbul mit Moscheen, den Teestuben und Bazaren, den Bettlern und Gauklern, als ob alles im Kostüm von „Tausendundeiner Nacht“ erscheinen würde; in einer Geschichte, die von einer Märchenerzählerin übertragen scheint. Die vielen unübersetzten Vokabeln und religiösen Riten sowie die mystischen Schriften der Bektaschi weben „einen Teppich aus orientalischem Muster, der zum Hinüberschreiten in eine exotische Kultur“ einlädt. Eine Grenzüberschreitung, bei der man oft nicht entscheiden kann, ob es um einen Märchentraum oder um die Wirklichkeit geht. Mit Eduard W. Saids Worten stellt die imaginäre Orient-Reise die Erfüllung eines sehr persönlich motivierten Projektes dar. Die Unterschiede, die märchenhaften Kulissen, zeigen sich im persönlichen Stil, nicht aber im grundsätzlichen Inhalt. Auf der ersten Ebene wird die Frage aufgeworfen: Wie nähert sich der Europäer einem orientalischen Land, seinen Menschen, seinen Sitten und seinen Lebensbedingungen, die so verschieden von den eigenen sind? Laut Said ist die Orient-Okzident-Dichotomie als binäre Struktur in jedem Text enthalten.

Das Studium der Sprache ist dabei eine grundlegende Vorbereitung, nicht nur als notwendiges Mittel der Kommunikation, sondern als Erkenntnisvorgang einer andersartigen „Organisation von Wirklichkeit“ (Said), die sich hinter der Grammatik der fremden Sprache verbirgt¹¹, und die Lernende empfänglich macht für das Andere in der Denk- und Lebensweise des Gastlandes. Neben dem Studium versucht die Ich-Erzählerin in diese äußerst fremde Welt auf zweierlei Weise einzudringen: Einmal durch die fraglose und wertfreie Anpassung und zum andern durch das Studium der Vergangenheit, das ihr den Weg zum Verständnis der Gegenwart ebnen soll. Auf der (ersten) Ebene forscht die Ich-Erzählerin für die zu schreibende Dissertation, auf der anderen Ebene werden die Erlebnisse der jungen Studentin dargestellt, die versucht, sich ihren neuen muslimischen Freunden anzupassen, die sie scheinbar akzeptieren können:

¹⁰ Frischmuth, Barbara: *Das Heimliche und das Unheimliche. Drei Reden*. Berlin: Aufbau 1999, S. 58.

¹¹ Ester, Hans: Gespräch mit Barbara Frischmuth. In: *Deutsche Bücher*. XII. 1. (1982), S. 3.

Ich versuchte mich anzupassen, so zu leben, als würde ich das Funktionieren des Systems der verschiedenen Beziehungen, in denen ich stand, durchschauen und akzeptieren. Ich wollte so wenige Fehler wie möglich machen, obwohl ich wusste, dass ich immer welche machen würde. [...] Ich versuchte, die Regeln zu beachten, die den täglichen Umgang bestimmten. Sie waren für mich zu einer Art Sprache geworden, die zu erlernen ich bereit war, und es faszinierte mich zu sehen, wie sie in dem Maße funktionierte, wie ich lernte, mit ihr umzugehen.¹²

In ihrem Versuch, das Fremdsein zu überwinden, geht die Ich-Erzählerin durch zwei Phasen: Die erste Phase ist vom Verlust jeglicher Orientierungshilfe und der daraus entstehenden Verwirrung und Unsicherheit gekennzeichnet. Sie bezieht den Beobachterposten und versucht auf diese Weise, die Regeln des gesellschaftlichen Umgangs so schnell wie möglich zu lernen, ohne sich bloßzustellen. Es erstaunt und verwirrt sie, dass ihr niemand etwas erklärt, dass man auf ihre Fragen wartet, aber sie weiß aufgrund ihres Fremdseins nicht, welche Fragen sie stellen soll. Ihr akademisch-intellektueller Versuch, sich den gegenwärtigen Zuständen des Landes durch das Studium der Literatur und Geschichte des mystischen Ordens zu nähern, scheitert, da Tradition und Fortschritt in keinem Verhältnis mehr zueinander stehen. Ihre Dazugehörigkeit wird von ihr und den anderen nicht als Dauerzustand gepflegt, denn das Bewusstsein davon, dass sie sich jederzeit von den Dingen um sie durch eine Fahrkarte absetzen kann, schließt sie von dem wirklich wichtigen Geschehen aus. Ihre Gastgeberin scheint die Zukunft bereits zu kennen, weil ihr Schein, nicht mehr Ausländerin zu sein unter den anderen, sich nicht mehr aufrechterhalten lässt:

Eines Tages wirst Du zurückfahren und uns vergessen, sagte Sevim. Du wirst dorthin zurückgehen, wo du auch vorher gelebt hast... Du wirst mit deiner Wissenschaft ruhig in deinem Land sitzen und darüber nachdenken, wie das eine oder andere Zeichen zu deuten ist, während wir hier Seuchen oder Krieg oder Revolution haben.¹³

In Frischmuths Werk gelingt das *Aufgehen des Eigenen im Anderen* nicht. Es kann auch nicht gelingen – ebenso wenig wie in der Theorie von Said – da die Ich-Erzählerin ihre Rückfahrkarte buchstäblich immer bei sich hat. Sie kann ihre eigene Herkunft und Kultur nicht abstreifen und so sieht Christoph Gellner – in der Metapher des vor der Sonne zurückweichenden Schattens – den Abschied von einem trügerischen Lebensgefühl, das aus Impressionen und Imaginationen, Träumen und orientalischen Märchen ins Leben gerufen wurde. Nach Gellner vollzieht sich dieser Abschied mit aller Bewusstheit, weil die Ich-Erzählerin in der Geschichte übersieht, dass die wirkliche *Begegnung mit dem Fremden erst aus der fruchtbaren Spannung zwischen Eigenem und Anderem*¹⁴ möglich wird.

¹² Frischmuth 2000, S. 20.

¹³ Ebd., S. 76.

¹⁴ Gellner, Christoph: Grenzüberschreitungen zwischen Orient und Okzident. Literatur, Multikulturalität und Religionsdialog. In: Bartens, Daniela / Spörk, Ingrid (Hg.): Barbara Frischmuth. Fremdgänge. Ein illustrierter Streifzug durch einen literarischen Kosmos. Salzburg: Residenz Verlag 2001, S. 211–239, hier S. 213.

Die neueren Romane (*Die Schrift des Freundes*, *Die Entschlüsselung*, *Der Sommer, indem Anna verschwunden war*) behandeln ein kompliziertes Thema: Geschlechterdifferenz und kulturelle Identität. In diesem neuen Schreiben, einer Art Schreiben zwischen den Kulturen, wird die Literatur, der literarische Text, jenes Medium sein, das als spezifische Form des individuellen und kollektiven Wahrnehmens der Welt und als Reflexion dieser Wahrnehmung zwischen verschiedenen Kulturen und Identitäten vermitteln kann. Durch die fortschreitende Internationalisierung persönlicher Erfahrungsräume stehen heute gerade auch Schriftstellerinnen und Schriftsteller „in einer ganz neuen Erlebnissituation kultureller und religiöser Pluralität“¹⁵. Ein Gemisch verschiedenster Identitäten und Kulturen, Lebensformen und Ideen, Regeln und Wertsysteme prägt nicht nur die kulturwissenschaftlichen Theorien, sondern auch den multireligiös-multikulturellen Alltag des Anfangs des 21. Jahrhunderts. Laut Frischmuth kann die Literatur in dieser polarisierten und polarisierenden Phase Wichtiges leisten. Gerade Schriftstellerinnen und Schriftsteller sind „die geeignetsten Verbündeten“ beim Versuch einer Annäherung an das Fremde und das Andere – sagt sie in ihrer „Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele“ im Juli 1999 programmatisch voraus.

Der Roman *Die Schrift des Freundes* (1998) lässt sich als exemplarisches Beispiel für die Verschränkung von zwei entorteten Identitäten – der postkolonialistischen türkischen (orientalischen) Identität und der Identität der Frau – lesen. Anhand dieses Romans wird ein multikultureller Typus als Gegenarrative vorgestellt, in der türkischen Migrantin Samiha. Sie steht in der anderen, österreichischen Welt als Gegenbeispiel zur Hauptfigur Anna, zu jenem Subjekt des Okzidents, das sich in den türkischen Jungen Hikmet verliebt aber in der türkischen Welt voller Geheimnisse und Rätsel immer fremd bleibt. Die Darstellung einer Wienerin (Österreicherin) und einer Türkin kann als Verkörperung der Entortung (Homi Bhabha) bzw. der Alterität gelesen werden, sie markieren Fremdheit innerhalb des männlichen Subjekts und des patriarchalen kulturellen Systems. Die Heldinnen erleben wiederholt die zweifache Entortung der subalternen Migrantin und haben multiple Identitäten. Diese doppelte Szene der Entortung wird mit *jouissance* gleichgesetzt.¹⁶ Denn die von den Heldinnen unternommenen Selbstentwürfe sind immer von Erfahrungen des Todes geprägt. Ihre verschiedenen Identitäten entstehen aus verschiedenen Todesereignissen. Samiha, als türkische Migrantin, verliert zuerst ihren Mann, dadurch bekommt sie die erste Motivation sich auf den Weg zu einer emanzipierten Frau zu begeben. Durch den Tod ihrer Eltern kann sie dann als wichtige, selbstständige Geschäftsfrau endgültig in Österreich bleiben. Bei Anna kann

¹⁵ Ebd., S. 213.

¹⁶ Gayatri Ch. Spivak benutzt einen Diskurs der Andersheit, der Fremdheit, der von Lacan als weibliche *jouissance* konzipiert wurde. Laut Spivak kann diese *jouissance* auch umgekehrt als Sinnbild für kulturelle Phantasmen gedeutet werden, die sich auf ein Gefühl interner Fremdheit beziehen. Aufgrund ihres Körpers repräsentiert die Frau die Andere. Mit ihrem Körper kann die Differenz aber präzise als sexuelle Differenz anerkannt werden. Lacan nennt diesen Weg zum Tod nichts anderes als *jouissance*. So kann man Frischmuths Roman als die Darstellung einer Wienerin und Türkin lesen, als Verkörperung der Entortung bzw. der Alterität. Siehe: Spivak, Gayatri Chakravorty: *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. London / New York 1987, S. 159.

eine Gegenrichtung der Identitätsbildung beobachtet werden. Je mehr sie sich in der Nähe der türkischen Welt – und dadurch von Todesereignissen – befindet, desto größer wird die Distanz zwischen ihrer Identität als intelligente Computerspezialistin und Geliebte des Ministerialrats und ihrer Identität als schwache, unter Kontrolle der *anderen* Welt stehende Frau, die sich sowohl in einen *anderen* türkischen Mann, als auch in die *andere*, türkische Kultur verliebt hat. Anna ist von der Frömmigkeit und der Toleranz der *anderen* Welt völlig fasziniert, insbesondere von der Erfahrung der Harmonie, in der Frauen und Männer leben. Sie hatte keine Ahnung, welch großen Wert die Frauen in dieser Kultur haben, woraus sich ergibt „wie gut Türken auf Frauen und Mädchen aufpassen“¹⁷. Hikmet und seine Familie sind Ayverdis, das bedeutet die so genannten ‚Hüter dieses Schatzes‘, dieser Harmonie. Doch das Schicksal, als verdrängtes kulturelles Unbewusstes, als die archaische Kraft, die, mit Bhabhas Worten, in der Modernität wieder auftaucht, ein Schicksal, das nur der lesen kann, der Augen hat, die Schrift der Sterne zu lesen, kehrt zurück, als Hikmet – und dadurch Annas ganze Welt – verschwindet. Unbedacht schleust Anna Hikmets Namen ins Computernetz des Innenministeriums ein, noch nicht wissend, dass ihre Firma gerade an der Erfassung und Enttarnung „potentiell gefährlicher Randgruppen“¹⁸ arbeitet. Es hat zur Folge, dass Hikmet, der sich als Ausländer und Anhänger einer alevitischen Sekte in Wien doppelt fremd fühlt, verschwinden muss. Niemand will ihn plötzlich gekannt haben. Selbst Samiha, deren Vater der Lehrer Hikmets war, verrät Anna nichts. Auf der Suche nach ihm erlebt die bis dahin politisch reichlich ahnungslose Computerspezialistin, was die „Festung Europa“ ist. Anna oszilliert zwischen ihren beiden Leben hin und her. Sie wünscht sich, in der türkischen Welt verortet zu werden. Folgende Dialektik könnte aufgestellt werden: Kulturelle Neuentwürfe des Selbst sind möglich, aber nur sofern sie sich mit unheimlicher Differenz auseinandersetzen – der Berührung des Todes, des Schicksals sowie der geisterhaften Multiplizität des Selbst – die alle Setzungen einer Identität unterwandern und den Betroffenen zwingt, die Hybridität des Selbst anzuerkennen.

Durch den letzten Todesfall – ihr Freund Hikmet stirbt auf der Flucht – wird ihre Identität gefestigt. Sie schwingt nicht mehr zwischen zwei Polen hin und her, sondern weiß, wohin sie gehört. Ihre verschiedenen Identitäten entstehen also aus verschiedenen Todesereignissen. Ihr Weg ist von Rätseln und Geheimnissen gesäumt, und wird zu dem, was Julia Kristeva figural als ein Glückspiel mit dem Tod bezeichnet hat. Der Tod gebiert sozusagen die multikulturelle Heldin. Kristeva erklärt, dass, weil Exil eine Entwurzelung aus der Familie beinhaltet, die Entortung nicht nur eine Form der Dissidenz ist, sondern eine Form der Destruktion, „of gambling with death, which is the meaning of life, of stubbornly refusing to give in to the law of death.“¹⁹ *Die Schrift des Freundes* siedelt ein kulturelles Wissen um eine interne Differenz, um eine unheimliche Andersheit nicht am kulturellen Rand, sondern im Zentrum einer gegebenen symbolischen Ordnung an, indem dieses Wissen durch die Entwicklungsgeschichte einer entorteten ös-

¹⁷ Frischmuth, Barbara: *Die Schrift des Freundes*. Berlin: Aufbau 1998, S. 72.

¹⁸ Ebd., S. 24.

¹⁹ Kristeva, Julia: *A New Type of Intellectual: The Dissident*. In: Toril, Moi (Hg.): *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell 1986, S. 298.

terreichischen Migrantin oder türkischen Europäerin verkörpert wird. Der Text ist als eine Dialektik einer progressiven Erzeugung von Identitäten zu lesen, die bereits existente Identitäten durchzustreichen versuchen, aber sie nicht ganz auslöschen und so der subalternen wortlosen Frau eine mögliche Sprache anbieten.

Frischmuths Ansicht nach sind Autorinnen und Autoren „die geeignetesten Verbündeten“²⁰, die helfen könnten, den Menschen das Fremde und das Andere näher zu bringen. Sie bewegen sich zwischen Sprachen und Kulturen, zwischen Gefühlsleben und Geisteszuständen, zwischen abstrakten Ideen und konkreten Erfahrungen, und dadurch betrachten sie das Eigene immer mit dem Blick auf das Andere und das Andere mit dem Blick auf das Eigene. Diese gegenseitige kulturelle Wahrnehmung erläutert die österreichische Schriftstellerin in ihrer *Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele*.

Und je besser Dichter und Schriftsteller sind, desto eher taugen sie als Verbündete. Sie alle haben erst einmal das Vertraute, das Heimliche der Kultur, in die sie hineingeboren wurden, in Frage gestellt, je heftiger, desto wirksamer, und versucht, die eigene Herkunft, das ihnen Herkömmliche, mit Abstand zu erfassen, es eben von außen zu sehen, eine Sicht, die dem Gesehenen erst seinen Umriß verleiht. Durch diese erste Brechung der Wahrnehmung hat sich auch ihr Blick auf uns, auf das uns Selbstverständliche geschärft, eine Schärfe, die wir uns schon gefallen lassen müssen, wenn wir etwas über uns erfahren wollen, das wir noch nicht wissen.²¹

Das Andere und das Fremde als eine christlich-kulturelle Bedrohung (wohl die Bedrohung der christlichen Kultur?) für das europäische Bewusstsein ist seit dem Mittelalter vor allem der arabische bzw. der türkische Islam. Die jahrhundertlang bestehende Abwertung, die Angst und der Hass haben bis heute ihre tiefen Spuren hinterlassen. In bestimmten Kreisen sind anti-islamische Feindbilder und Klischees lebendig geblieben und dem Islam wird dort meistens mit Intoleranz und Fanatismus begegnet. Trotzdem gehört der Islam im deutschsprachigen Raum zum Alltag und ist nach der christlichen Religion bereits die zweitstärkste Konfession. Deshalb äußert sich Frischmuth in ihrer Salzburger Rede *Das Heimliche und das Unheimliche* enttäuscht darüber, „daß viele Europäer dieses ‚Tür an Tür‘-Leben noch immer als unheimlich, ja geradezu bedrohlich [empfinden].“²²

In dem Roman *Die Entschlüsselung* bearbeitet Barbara Frischmuth im Subtext des Textes mehrere Themen. Nicht nur die bekannten Themen, wie matriachale Mythologie, Traumkonzepte, orientalische Elementen und Weiblichkeitsbilder kehren zurück, sondern in dem Roman wird eine Art Kritik an der (Literatur-) Wissenschaft und an den verschiedenen Lesarten formuliert. Durch die komplexe Erzählstrategie der Erzählerin kommt man zu mehreren Spuren (der Schrift) im Text, die alle entschlüsselt werden sollten. Die vielschichtige Thematik um die zu entschlüsselnde Schrift (Wissenschaft und gender studies, Feminismus und Wissenschaftlerinnen, Mythologie und Matriarchat, Korrespondenz und Text, Österreichkritik und Ortskunde, Erzählerin und

²⁰ Frischmuth 1998, S. 23.

²¹ Frischmuth 1999, S. 23.

²² Ebd., S. 23.

Autobiographie) setzt den Text außerhalb jeder Grenze eines konkreten Genres und reklamiert für sich eine besondere Position. Im Mittelpunkt des Romans steht ein unheimlicher Text, eine Schrift, die nicht nur in dem Bauch eines Daches versteckt war, sondern dessen Inhalt, obwohl es sich um eine Schrift handelt, nicht zu lesen ist. Es ist weder die Schrift der digitalen Zeichenwelt, noch die Schrift der Kalligraphie-meister (siehe *Die Schrift des Freundes*), sondern die uncodierbare Schrift wird von verschiedenen kulturellen Referenzrahmen umgeben. Selbst der türkische Professor, der der westlichen Wissenschaft gegenübersteht, kann den Text wegen der Menge an Stoff nicht entschlüsseln. Die bevorzugte Methode der Erzählerin ist Phantasie – „die floralen Phantasien“ – durch die sie mit dem Text mit ebenso großer Liebe und Fürsorge umgeht, wie mit den Blumen in ihrem Garten. Die reine Phantasie hilft ihr den richtigen Weg zu finden, was aber die Wissenschaft, die durch eine Brille den scharfen Blick betäubt, vor Schwierigkeiten stellt. Über die Arbeit der Women-Studies-Forscherinnen „[...] konnte ich nur hoffen, dass die beiden Gelehrtinnen die Philologie auf wissenschaftlichere Weise betreiben als die Feldforschung“²³. Frischmuths akademische Forscher finden den Zusammenhang, den Subtext, der zur Entschlüsselung führen könnte, nicht. Am Ende des Romans kann die Schrift nicht entschlüsselt werden. Vielleicht müsste man „sich mit irgendeiner Form von Verschleierung herumschlagen“²⁴ und nicht vergessen, dass (auch) „dieser Text nur die Oberfläche darstellt“²⁵. In *Die Entschlüsselung* löst sich alles in Literatur, in Vieldeutigkeit und Rätsel auf²⁶. Dies könnte eine Kritik der Autorin an „der neuen Leidenschaft der Philologie“²⁷ bedeuten oder an westlichen philologischen Theorien und akademischen Institutionen.

Mit ihrer Dichtung sieht sich Barbara Frischmuth als Grenzgängerin und Vermittlerin zwischen zwei Kulturen und sie betont mit Recht, dass gerade die Literatur das angemessene Medium dafür ist, die Probleme der heute fast überall faktisch existierenden Multikultur zur Diskussion zu bringen.

Was die Literatur im besten Sinne stiftet, ist Hinwendung, die Hinwendung des Lesers zum Gegenstand des Erzählens, und wahrscheinlich ist es das, was in einer Konfliktsituation am ehesten not tut. Eine geduldige Hinwendung, die ‚das andere‘ als die Kehrseite der eigenen Medaille erkennen lernt und die intensive Wechselbeziehung zwischen Fremdheit und Vertrautheit als Bestandteil seiner Lektüre erlebt.²⁸

²³ Frischmuth, Barbara: *Die Entschlüsselung*. Berlin: Aufbau 2001, S. 92.

²⁴ Ebd., S. 60.

²⁵ Ebd., S. 60.

²⁶ Es könnte eigentlich Derridas Theorie der „Nachträglichkeit“ und der „Verschiebung“ bestätigen. Siehe Derrida, Jacques: *Grammatologie (De la Grammatologie)*. Frankfurt am Main: Fischer 1993, S. 499–505.

²⁷ Erhart, Walter: *Verlorene Handschrift, unendliche Interpretationen. Über alte und neue Passionen der Philologie*. In: Germanistentreffen des DAAD. Deutschland – Großbritannien, Irland. 30.9.–3.10.2004. Dokumentation der Tagungsbeiträge. Bonn 2005, S. 49–61, hier S. 58.

²⁸ Frischmuth, Barbara: *Das Heimliche und das Unheimliche. Von den Asylanten der Literatur. Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele im Juli 1999*. Berlin: Aufbau 1999, S. 63.

Einer der jüngsten Romane von Barbara Frischmuth, *Der Sommer, in dem Anna verschwunden war*²⁹, kann als ethnischer Text bezeichnet werden. Neuerdings hört man auch in der österreichischen Gesellschaft wieder mehr über Schleier, Entschleierung, Verschleierung. Frischmuth beschäftigt sich mit der Problematik der neuen weiblichen Identität der europäischen Muslima in ihrem Essay *Fremdeln und Eigentümeln*³⁰ und in dem Nachwort zu *Verschleierte Lebenswelten*³¹. Die Hauptfiguren, die „verschleierten Frauen“, eignen sich in besonderer Weise, dazu „Treffpunkt“ Europas mit dem Orient zu sein (die Metapher ‚Schleier‘ kann auch auf der Textebene verwendet werden).

Anna brach wegen ihrem türkischen Mann ihr Studium ab und kehrte mit ihm in die österreichische Heimatstadt zurück. Doch eines Tages ist sie verschwunden. Alle warten darauf, dass sie zurückkommt, langsam jedoch normalisiert sich wieder ihr Alltag, und jeder versucht mit dem Unerklärlichen fertig zu werden. Annas Mutter, Irene, reist an und kümmert sich um die Familie. Ali wird noch schweisgsamer. Die vierzehnjährige Tochter besinnt sich auf ihre türkischen Wurzeln und trägt plötzlich ein Kopftuch. Emmi, die mütterliche Freundin, versinkt in Verzweiflung. In der Analyse geht es mir besonders um die zwei jüngeren Frauen, Anna und Inimini, deren Identitätsentwicklung mit Verschleierung und Entschleierung, Abgrenzung und Grenzüberwindung verbunden ist. Das Kopftuch markiert für viele Frauen einen Übergang zu einem anderen Leben. Dieser Übergang wird durch das Kopftuch auch der Gesellschaft deutlich gemacht und bedeutet Schutz vor und Abgrenzung von einem früheren Leben. Bei vielen handelt es sich vor allem um Trennungs- und Angliederungsriten; d.h. das Kopftuch ist eine symbolische Ausdrucksform, das einerseits die Trennung zur übrigen nicht-muslimischen Gesellschaft markiert, zugleich aber auch die Angliederung an eine bestimmte Gruppe – die der muslimischen Frauen – zum Ausdruck bringt.

Frischmuth formuliert durch die Figur von Inimini eine Gesellschaftskritik bezüglich der Ausländerfeindlichkeit in Österreich, die leider ein reales Problem ist. Nicht nur in der Öffentlichkeit stört ihre neue Identität die Menschen („Im Bus hört Inimini eine ältere Frau zu einem Mann sagen: ‚Die armen Dinger! Wohl noch keine fünfzehn – schon müssen sie sich so ver mummen, und das hierzulande. Ein Skandal ist das.‘“³², sondern auch in der Schule scheitert die Einbürgerung wegen des Kopftuchs: Sie bleibt die „Schleierfrau“.

Der Roman vermittelt den Prozess der Aneignung einer sich immer erneuenden ethnischen Identität und macht deutlich, dass es nicht dasselbe ist, Türkin in Österreich oder türkische Österreicherin zu sein. In diesem Sinne argumentiert auch William Boelhower, nämlich dass neben der semantischen vor allem die performative und interpretative Dimension eines kulturellen Repertoires, d. h. seine situationsgebundene Verwen-

²⁹ Frischmuth, Barbara: *Der Sommer, in dem Anna verschwunden war*. Berlin: Aufbau 2004.

³⁰ Frischmuth, Barbara: *Fremdeln und Eigentümeln*. Essay. In: Acham, Karl (Hg.): *Unbehagen und Ambivalenzen in Kultur und Politik*. Zeitdiagnosen 3. Wien: Passagen 2003, S. 16–17.

³¹ Höglinger, Monika: *Verschleierte Lebenswelten*. Zur Bedeutung des Kopftuchs für muslimische Frauen. Ethnologische Studie. Mit Nachwort von Barbara Frischmuth. Wien: Roesner 2002.

³² Frischmuth 2004, S. 64.

dung, für seinen Erhalt entscheidend ist.³³ Wie es am Beispiel von Inimini, der jüngsten weiblichen Figur des Romans gezeigt wird, erhält nur die gelebte und die sich der Situation angemessen verändernde kulturelle Praxis einer ethnischen Gemeinschaft die Bedeutung eines kulturellen Repertoires. *Der Sommer, in dem Anna verschwunden war* ist ein Text, der eine alte Tradition von *gender* und *race* überarbeitet, indem er nach neuen Wegen jenseits der faktentreuen Ethnographie sucht, eine türkisch-österreichische Identität in einer individuellen Manifestation zu artikulieren.

„Andersheit“ funktioniert in Frischmuths Werken als symmetrischer Entwurf, der im Verlauf seiner Beschreibung kollabiert. Sie scheint zunächst absolut zu sein und löst sich dann zusehends auf. Die Felder der Fremdheit, in denen die Romane ihre Differenzen markieren und verwischen und ihre Alterität konstruieren und dekonstruieren, sind vielfältiger Art: Orient (Raum, Zeit, Kultur, Sprache, Schrift), Unbewusstes (Psyche, Verdrängung, Traum), Sexualität (*gender*), Religion (Mystik, Islam, Christentum), sozial-ethnische Unterschiede (Ausländer, Migrantin). In den erwähnten Romanen steht jeweils eine „Differenz“ im Vordergrund. Diese wird jedoch nicht isoliert behandelt, sondern mit mehreren anderen in Beziehung gesetzt. Am deutlichsten wird dies vielleicht im Roman *Der Sommer, in dem Anna verschwunden war*, dessen Hauptfigur geradezu idealtypisch als universelles Symbol für alle möglichen Formen von „Andersheit“ der Frischmuthschen Welt steht, die einander, kaum trennbar, überlagern: für kulturelle, soziale und geschlechtliche Differenz.

In den Werken der österreichischen multikulturellen Literatur kann man den Entwicklungslinien von untypischen, weiblichen Identitäten folgen. Hikmets Anna oszilliert zwischen ihrer alten und ihrer neuen türkischen Identität. Mutterfiguren werden ironisiert. Anna erlebt eine wirkliche Entschleierung ihrer Persönlichkeit und Inimini entzieht sich durch ihr Kopftuch dem westlichen Blick. In allen Romanen folgen wir einer Frau, deren Identität unaufhörlich gesucht wird, wenngleich immer schwieriger und komplexer (darauf deuten die Oppositionen von Schrift und Mythos sowie von Wissenschaft und Schleier).

Frischmuths Werke verweisen auf den strukturellen Zusammenhang von Frauen und Fremden, von Weiblichkeit und Fremde. Die multikulturellen Romane sind Beispiele für Überschneidungen von kultureller und sexueller Differenz und machen deutlich, dass die Frage nach der geschlechtlichen Semantisierung postkolonialer Beziehungen in den Kern des postkolonialen Diskurses und der postkolonialen Literatur führt. In diesem Werkkomplex werden verschiedene Formen von kulturellen Fremdheiten – wie die Autorin den Weg von den Romanen der Frauenbewegung zur Fremdheitsthematik beschritten hat und von den frühen Frauenromanen zum Roman „Schatten“ – lesbar.

³³ Boelhower, William: *Through a Glass Darkly: Ethnic Semiosis in American Literature*. New York: Oxford UP 1987, S. 80–11.

Gabriella Nádudvari

DAS JELINEK-DESIGN

ÜBERLEGUNGEN ZUR TEXTSTRUKTUR DES ROMANS VON ELFRIEDE JELINEK: *DIE AUSGESPERRTEN*

1. Zum Jelinek-Design

In den letzten Jahren sind diverse Denkprozesse in Gang gekommen, die versuchen das *Phänomen Jelinek* zu beschreiben. Neben den Gender-Studien geben semiotische, medientheoretische und kulturwissenschaftliche Überlegungen entscheidende Impulse zu innovativen Forschungsansätzen und leisten dem Weg von der Deskription einer ‚Nest-beschmutzerinnen-Existenz‘ zu einer möglichen ‚Text-Design-Theorie‘ Vorschub.

Bislang wurde keine ‚Text-Design-Theorie‘ über Jelineks Texte erarbeitet, die unter Berücksichtigung der Komplexität ihres Schaffens eine monokausale Erklärung liefert. Auf dem Weg dorthin bietet sich an, das ‚Jelinek’sche‘ – nach der zeitgenössischen Sozialtheorie von Niklas Luhmann – als ein System zu beurteilen. Darin beweist das für Jelinek Typische durch anhaltende Generierung von neuen Textkreationen aus sich heraus seinen Selbsterhalt, ohne Teil des Wirtschafts-, Kunst- oder Mediensystems zu sein. Das Jelinek’sche erklärt sich natürlich sowohl kausal, als auch aus seinem sozialen Anspruch.

Auf der Basis von Kreativität und Wissen können bei Jelinek ‚Inventionsstrategien‘¹ aufgezeigt werden, die für die Gestaltung ihrer Texte relevant sind. Die ‚schöpferische Zerstörung‘² einerseits, die ‚Evolution‘ als Aufbau von Neuem auf dem Vorhergegangenen andererseits, sind Prozesse, durch die ‚Inventionen‘ zu ‚Innovationen‘ werden. Diese ‚Innovationen‘ wahrzunehmen und zu erkennen und schließlich ihre Wertigkeit zu beurteilen, ist auch die Aufgabe der Jelinek-Forschung.

¹ Inventionen umfassen neue Ideen vor der Phase der Vermarktung, die sich – in welchem Medium auch immer – als Entwurf äußern.

² Die ‚klassische‘ Theorie der schöpferischen Zerstörung gilt als Kernaussage der Innovations-theorie, die 1911 von dem Volkswirtschaftler Joseph Alois Schumpeter begründet wurde. Schumpeter betrachtete die schöpferische Zerstörung als die Fähigkeit des erfolgreichen Durchsetzens von Innovationen gegen sachliche, soziale und psychische Widerstände. In: Schumpeter, Joseph A.: Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie. Tübingen: UTB 1997, S. 138.

Durch den Nobelpreis³, der – wie das 1914 auf Initiative von P. Poiret begründete ‚Syndicat de Defense de la Grande Couture Française‘ – quasi der Wahrung der Geschmacksmuster dient, ist Jelinek eine *modische* Autorin geworden: Ihre Texte stellen das sog. Anspruchsvolle dar und fungieren – wie in der Mode die Haute Couture – als *modische* Kunstwerke. Eins ist sicher: Diese Werke sind nicht ‚fertig zum Verdauen‘ (wie in der Mode das Prête-à-porter, d. h. das populäre Zum-Tragen-Fertige-Kleidungsstück/Konfektion). Während wir Jelinek lesen, irren wir durch das Reich einer besonderen, elitären Literatur – jedenfalls in der Weise, dass Jelineks Texte unseren Erwartungen widersprechen, unsere Leser-Routine erproben, Aufgaben stellen und uns im Ungewissen lassen. Mit ihrer schöpferischen Begabung, ihrem hohen Anspruch an sich selbst, mit ihrer langwierigen und mühevollen Werksarbeit erkämpfte sich Jelinek die Anerkennung der Kritiker und bis heute vielleicht auch die der Lesergemeinde. Jelinek wurde zu einer kanonisierten Autorin. Bei Jelinek waren die Literaturhistoriker, die Kritiker maßgebend; sie waren diejenigen, die Jelinek für die Preise nominierten und damit wurden ihre Werke in den Kanon ‚erhoben‘. Anspruchsvolles oder Populäres? Beide gilt es in ihrem jeweiligen Innovationsanspruch zu berücksichtigen.

Und das Innovative des Jelinek’schen Werkes liegt meines Erachtens im mit der Intertextualität (oder mit Genette: Transtextualität) eng zusammenhängenden Intermedialen⁴, dessen Untersuchung genauso *in* ist, wie Jelinek selbst.

Zur Intermedialität hat Yvonne Spielmann in ihrem 1994 erschienenen Buch: *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*⁵, einige auch aus unserer Sicht relevante Anhaltspunkte vorgestellt. Intermedialität als Prozess wird als Form einer Differenz im Form-

³ Zum ersten Mal seit 1996 ging der Nobelpreis wieder an eine Frau. Seit der ersten Preisverleihung 1901 haben erst neun Frauen die renommierteste Auszeichnung der literarischen Welt erhalten. Die Schwedische Akademie der Wissenschaften würdigte mit ihrer Entscheidung in Stockholm „den musikalischen Fluss von Stimmen und Gegenstimmen“ im Werk der Schriftstellerin. Mit „einzigartiger sprachlicher Leidenschaft“ habe sie „die Absurdität und zwingende Macht der sozialen Klischees“ offen gelegt. Ihr Stil schwebte oft „zwischen Prosa und Poesie, Beschwörung und Hymne“. Der Preis wurde am 10. Dezember verliehen, dem Todestag des Stifters Alfred Nobel. (www.nobelprize.org/)

⁴ Man hört oft sagen: Gleichgültig, wohin man blickt, allorts ist man von neuen Erzählformen bzw. narrativen Medienformaten umgeben. Überall und dauernd wird im Alltag und in den Medien erzählt. Nicht nur in der Literatur: Anderswo wird auch „nur“ erzählt. Die sich daraus ergebende Blickfelderweiterung manifestierte sich in jüngster Zeit in einer zunehmenden Zahl von Studien, die sich mit dem Erzählen in anderen Medien beschäftigen. Überlegungen zur Intertextualität und zur Transformation zwischen Typen von Texten und anderen Medien haben auch die Literaturwissenschaft an den Rand der Intermedialität gebracht. Diese Wechselwirkungen erfordern zu ihrer entsprechenden Analyse ein methodisches Instrumentarium, das immer noch in der Entwicklung begriffen ist.

⁵ Ausgehend von der formalistischen Position Hansen-Löves besteht Spielmann auf der Intermedialität als formales Verfahren, das Medienprozesse als Transformationsprozesse zwischen künstlerisch und technisch generierten Formen zur Geltung bringt, indem es sie in symbolischen Formen (in Bildern zwischen Bildern) sichtbar werden lässt. Vgl.: Spielmann, Yvonne: *Intermedialität: Das System Peter Greenaway*. München: Fink 1998, S. 20.

wandel aktualisiert. Der intermedialen Analyse muss es also um mediale Formen gehen, die die Differenz zu Formen in anderen Medien kenntlich machen und reflektieren. Spielmann, die davon ausgeht, dass Intermedialität als eine Verschmelzung (quasi Montage) definiert ist, deren Vorkommen die Trennung der Medien voraussetzt⁶, zieht mit ihrem ‚Theorie-Design‘ eine Grenze zu Ansätzen, die dem Programm der wechselseitigen Erhellung der Künste verpflichtet bleiben.

Spielmann führt in ihrer Argumentation verschiedene Theoriekonzepte (Formalismus, Intertextualität, Experimentalfilmtheorie sowie neoformalistische Filmanalyse) zusammen, schränkt ihre Theorie der Intermedialität aber ausdrücklich auf den Bereich der Bildmedien und Medienbilder ein.⁷ Es ist spannend zu überprüfen, ob sich Spielmanns Modell auch in einem Wortmedium als brauchbar erweist. Meine Hypothese ist es, dass Jelineks Texte (einschließlich auch ihre in der Forschung weniger vertretenen Gedichte) mit ihren Montage-Artikulationen als intermediale Erscheinungsformen darstellen. Die wesentlichen Pole der Spannungsdramaturgie bilden bei Jelinek die Konstellationen von Musik und Sprache sowie Visualität und Sprache.

Jelinek schreibt mit einer besonderen Methode, verwendet Alliterationen, Permutationen, Lautübertragungen, Metathesen und Vertauschungen, damit die Sprache selbst anfängt, zu sprechen. Die Sprache ist die Hauptakteurin ihrer Texte. Durch all das werden ihre Texte alles zugleich: Zumutung und Sprachspiel, obszön und poetisch, platt und hochintelligent. Die von der Autorin benutzte Sprache ist keine ‚normale‘ Sprache. Wir können sie auch als eine Art Künstlersprache bezeichnen, doch nennen wir sie lieber Montagetechnik oder Sprachkomposition. Jelinek erklärt dies wie folgt:

[...] kommt von irgendwoher ein Satz, den ich brauchen kann, und dann reißt mich dieser Satz wieder voran, und schon geht es wieder weiter. Die Sprache ist wie ein Hund, sage ich oft, weil ich immer Hunde gehabt habe, ein Hund, der einen an der Leine hinter sich herzerzt, und man kann nur mitrennen.⁸

Nicht nur ihre jüdische Herkunft und ihr Vater beeinflussten die sonderbare Art des Entwerfens dieser Sprache, auch ihre musikalischen Studien inspirierten sie zum Experimentieren. Elfriede Jelineks Worte sollen dies unterstützen:

Wie man es von den meisten Schriftstellern sagt: Einerseits habe ich schon als Kind immer nur gelesen und war eine Einzelgängerin, was durch meine Eltern und meine Erziehung sehr gefördert wurde, andererseits habe ich diesen berühmten Bruch zwischen mir und der Welt gespürt, je mehr ich gelesen habe. Das geschieht schon sehr früh, und dann habe ich offenbar versucht, diesen Bruch durch etwas zu schließen, das mir zugänglich war, und das war nur das Schreiben. Inspiriert wurde ich vor allem in den fünfziger Jahren durch die Wiener Dichtergruppe, die mir gezeigt hat, daß man, was man sagen will, die Sprache selbst sagen lassen muß, die meist aussagekräftiger ist als der bloße Inhalt, den man transportieren will. Meine Ausbildung in Musik und der Komposition

⁶ Ebd., S. 20.

⁷ Ebd., S. 20.

⁸ www.faz.net/s/Rub1DA1FB848C1E44858CB87A0FE6AD1B68/Doc~EF60BFDDDA048418B914311DC396A5FAA~ATpl~Ecommon~Scontent.html [13.03.2007]

hat mich dann zu einer Art musikalischen Sprachverfahrens geführt, bei dem zum Beispiel der Klang der Wörter, mit denen ich spiele, deren eigentliche Bedeutung sozusagen gegen deren Willen preisgeben muß.⁹

Jelinek verwendet im Theater in den Theatertexten wie z. B. *Raststätte oder Sie machens alle* (1994), *Stecken, Stab und Stangl* (1996), *Ein Sportstück* (1998), *Wolken. Heim.* (1988), *er nicht als er* (1998), *Macht. Nichts* (1999), *Das Schweigen* (2000), *Ich liebe Österreich* (2000), *In den Alpen* (2002), *Bambiland* (2003), *Irm sagt: / Margit sagt* (2004) eigentlich immer verschiedene Sprachmelodien und Sprachrhythmen, weil sie mit der Sprache eher kompositorisch umgeht. Die verschiedenen Stimmen – wie bei einem Musikstück – werden ‚enggeführt‘ oder kommen gespiegelt vor.¹⁰ Ihr Werk umfasst auch Romane, Hörspiele, Übersetzungen (etwa von Thomas Pynchon) und Drehbücher (z.B. zu *Malina*, nach dem Roman von Ingeborg Bachmann). Mit Büchern wie *Die Klavierspielerin* (1983) und *Lust* (1989) erregte Jelinek großes Aufsehen im Feuilleton und zunehmend auch in den Massenmedien, die die umstrittene Autorin vorzugsweise als tabubrechende Radikalfeministin in Szene setzen.

Eine Technik, die Elfriede Jelinek in ihrem Roman *Lust* zur sprachlichen Perfektion bringt, ist eine salbungsvolle, rhythmische Sprache, die die kalte Funktionalität des Geschlechtsverkehrs erst recht hervortreten lässt.¹¹ Immer wieder wird in der Kritik darauf hingewiesen, wie trostlos, abstoßend, grausam, pornographisch, pervers, also widernatürlich ihre Darstellung der Sexualität sei. Man könnte etwas überspitzt behaupten, Jelineks Darstellung der Sexualität sei die Darstellung eines Massakers. Wenn man das Motiv des Massakers so liest, als einen pessimistisch-kritischen Kommentar zum Kampf der Geschlechter in der modernen Gesellschaft – irrt man sich gewaltig. Man sollte nicht vergessen, dass eine Literatur, die Abstoßendes inszeniert, gleichzeitig auch das Scheitern verschiedenartiger Wertsysteme, die Schwäche des Verbots diagnostiziert, Grenzen überschreitet, Tabus verletzt. Genau diese Kompromisslosigkeit, das Spiel mit der Sprache, ist es, die auch den 1980 erschienenen Roman *Die Ausgesperrten* prägt. Diese Sprache besteht hauptsächlich aus Brüchen, aus a priori nicht zusammenpassenden Sprachregistern, in denen das Triviale (Jargon der Jugendlichen) und das Erhabene (nüchterne Beurteilung in soziologischen Begriffen) ständig aufeinanderprallen. „Unter depravierter Sprache ist die Lust am Entstellen, Verdrehen, Zerstückeln, die Lust am Zerschneiden, am Montieren, an der innovierenden Textpraxis zu verstehen.“¹² Der *Ausgesperrten*-Text, der nach den frühen experimentellen Werken und nach dem eher musikalisch komponierten als erzählten Roman *Die Liebhaberinnen* eine narrative

⁹ www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-interview_mail-ge.html [11.04.2007]

¹⁰ Vgl. Fuchs, Gerhard: „Musik ist ja der allergrößte Un-Sinn“. Zu Elfriede Jelineks musikalischer Verwandtschaft. In: Melzer, Gerhard / Pechmann, Paul: Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Graz: Sonderzahl Verlag 2003, S. 173–187, hier S. 182.

¹¹ Vgl. Mayer, Verena / Koberg, Roland: Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 34.

¹² Hoffmann, Yasmin: Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk. Opladen / Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999, S. 158.

Schreibweise aufzeigt, stellt interessante intermediale Konfigurationen bezüglich des medialen Zusammentreffens von Sprache und Visualität sowie – wenngleich nicht so prägnant – von Sprache und Musik dar. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, von intertextuellen (oder mit Genette: transtextuellen) Erscheinungen ausgehend, einigen möglichen intermedialen¹³ Konfigurationen auf die Spur zu kommen.

2. Die Ausgesperrten

Jelinek greift in *Die Ausgesperrten* auf einen authentischen Stoff zurück, nämlich auf einen grausamen Familienmord eines Schülers im Wien der 50er Jahre und macht u. a. das Verhältnis von *fiction* und *non-fiction*, von ästhetischer Mimesis und Realität, zu ihrem Thema.

Der Schauplatz ist also die Großstadt Wien in den fünfziger Jahren. Der Einsatz des Wienerischen unterstützt die Ortsgebundenheit: „Aber Mausl, gemma doch ins Bett, da hammers bequemer.“¹⁴ und „Jetzt trinken wir ein Schluckerl, dann machen wir uns ein gutes Kaffeetscherl [...]“¹⁵ Auf die Mutter wird auf gut Wienerisch mit „Mamsch“¹⁶ Bezug genommen.

Der Plot: Vier junge Leute haben sich zu einer „Elite“-Bande zusammengeschlossen, die ihre sog. antibourgeoise Besonderheit am sinnlosen Zusammenschlagen zufälliger Passanten in Wiener Parks demonstriert. „Anführer ist der achtzehnjährige Abiturient Rainer-Maria, der seine kriminelle Energie mit den unverdauten Brocken einer Existenzialphilosophie, wie sie damals in Mode war, zur Allüre des einsamen Helden aufputzt.“¹⁷ Nietzsches Übermenschtheorie, Camus, Bataille, Sades Philosophie des Verbrechens werden nach freier Wahl zitiert, um die Raubüberfälle mit philosophischer Aura zu verfeinern. Hinter der Phrase von individueller Selbstverwirklichung verbergen sich der Hass und die Angst einer Schicht: das verletzte Gefühl, zu kurz gekommen zu sein, das Rainer Maria Witkowski („Rainer Maria Witkowski heißt nach Rainer Maria Rilke so.“¹⁸), in seinem kleinbürgerlichen Elternhaus einatmet. Die Philosophie kann den Sozialneid, die Aufsteigermentalität, die Leere der „Elite“-Bande nicht verschleiern.

Da sind die Zwillingsgeschwister Anna (sprachgestört) und Rainer Maria, die beide aus sehr armseligen Familienverhältnissen stammen, sich ihrer Eltern, ihres Milieus

¹³ Spielmann betont die Notwendigkeit, intertextuelle und intermediale Verfahren in ihrem Wechselverhältnis zu betrachten. Geht man davon aus, dass sich auch die monomedialen und medienübergreifenden Kontaktbeziehungen im Bereich des Films als intertextuelle Strategien beschreiben lassen, kann der Intermedialitätsbegriff für Verfahren reserviert werden, die auf der medialen Ebene ansetzen und bewusst die Differenz der Medien in den Vordergrund stellen. Vgl. Spielmann 1998, S. 108.

¹⁴ Jelinek, Elfriede: *Die Ausgesperrten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 103.

¹⁵ Ebd., S. 104.

¹⁶ Ebd., S. 204.

¹⁷ Zeller, Michael: Hass auf den Nazi-Vater. In: Bartsch, Kurt / Höfler, Günther (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz: Verlag Droschl 1985, S. 195.

¹⁸ Jelinek 1989, S. 7.

schämen und ihren Minderwertigkeitskomplex, ihren neurotischen Hass auf „erstens Menschen mit Eigenheimen, Autos und Familie und zweitens alle übrigen Personen“¹⁹ durch angestrenzte Intellektualität zu kompensieren versuchen. Gnüg²⁰ meint, ihr beengtes Zuhause mit einem kriegsversehrten, einbeinigen Vater, einem ehemaligen SS-Offizier, der seine Machtgelüste nur an der verängstigten Mutter abreagieren kann („Du mußt einen angstvollen Gesichtsausdruck machen. Widerstände zu brechen ist immer besonders geil, auch ich habe im Krieg oft Widerstände gebrochen und zahlreiche Personen rein persönlich liquidiert.“²¹ – so der Vater, der seine persönliche Verwirklichung in der Aktfotografie (im Fotografieren seiner Frau) findet), biete idealen Humus für die intellektuellen Omnipotenzfantasien der Zwillinge:

Rainer haßt seine Eltern, fürchtet sie aber auch. Sie haben ihn erzeugt und erhalten ihn jetzt, während er sich mit der Dichtkunst unterhält. Die Furcht gehört zum Haß (Anna, die ein Doktorat in Sachen Haß erwerben könnte), wenn man nichts fürchtete, könnte man sich den Haß sparen, und schale Gleichgültigkeit stellt sich ein. Dann lieber gleich tot. Spießer kennen keinen solchen Haß. Ohne starke Gefühle wären wir Gegenstände oder überhaupt tot, was man früh genug ist. Ich liebe die Kunst in ihren meisten Formen.²²

Die andern zwei Mitläufer sind Hans und Sophie. Hans entspricht dem elitären Anspruch der beiden Gymnasiasten nicht. Hans interessiert sich nicht für die höhere Philosophie des Verbrechens, sondern für die erbeuteten Brieftaschen, die auch die Zwillinge nicht verachten. Auch Hans schämt sich für sein Zuhause, seine Mutter, die ihn in proletarischem Geist erziehen will, den Hans durch Aufstieg in die besitzende Klasse vergessen möchte. Das Mittel ist gegeben: Sophie, die höhere Tochter aus reichem Haus, die Vierte der „Elite“-Bande, die – ihrerseits „wohlstandverwahrlost“²³ – die Überfälle aus Langeweile mitmacht.

Während sich bei den drei Mitläufern die verbrecherische Karriere in einem begrenzten Nervenkitzel, als Umweg zur Normalität, erschöpft, bleibt sich der Anführer in schrecklicher Konsequenz treu. Als die Bande auseinander fällt, will Rainer „seine narzisstische Position retten, etwas Außergewöhnliches begangen zu haben.“²⁴ Er bringt seine Eltern und die Schwester auf bestialische Weise um. Jelinek benutzt eine Sprache, die uns inzwischen an die Filmsprache von Tarantino erinnert (hier ist das Zusammenprallen eines Wort-Mediums und eines Bild-Mediums wahrnehmbar):

Jetzt trachtet er, die Leiche des Vaters zu verstecken, damit man sie nicht gleich beim Hereinkommen erspät. Er zerrt das blutropfende Paket Fleisch keuchend in die große Bauerntruhe hinein, aus der er zuvor eine Menge überflüssiges Kramuri entfernen muss, damit die Leiche auch hineingeht. Es ist so wahnsinnig viel Blut vorhanden, daß er die

¹⁹ Ebd., S. 19.

²⁰ Gnüg, Hiltrud: Zum Schaden den Spott. In: Bartsch / Höfler 1985, S. 198.

²¹ Jelinek 1989, S. 16.

²² Ebd., S. 12.

²³ Ebd., S. 9.

²⁴ Ebd., S. 263.

anderen Kadaver nicht auch noch zu verstecken mag. Die Nerven versagen ihm den Dienst. Und Rainer versagt an dieser Aufgabe.

Er zieht sich den blutgetränkten Pyjama aus und stellt sich unter die Brause. Dann packt er die Waffen in eine Aktentasche und verläßt so zeitig das Haus, um sich ein Alibi zu verschaffen. Er fährt mit dem PKW zu einem Schulkollegen, um mit ihm für die Matura zu lernen und sich von ihm Geld für Benzin auszuborgen.²⁵

Mit der oben skizzierten Konstellation ist das dramatische Szenario der psychologischen Abläufe, der heimlichen Kämpfe, Hoffnungen, Niederlagen gegeben. Rainer will Sophies Liebe unermüdlich mit intellektuellen Argumenten gewinnen; Hans vertraut seiner Männlichkeit, die er bei Anna zuerst ausprobiert, um sie Sophie in Perfektion vorführen zu können. Anna, die wie Rainer Körperlichkeit, Sexualität verachtet, vergisst im Sexualakt mit Hans Intellektualität und erwartet dafür Liebe, die Hans aber Sophie zugedacht hat. Sophies Nonchalance, die der Besitzenden, die das Wünschen verlernt hat, prallt zusammen mit der leidenschaftlichen Interessiertheit der Zukurzgekommenen, der Ausgesperrten, die vor lauter Wünschen realitätsblind geworden sind.

Jelinek entwirft die ‚Biologie des werdenden Spießers‘, aus eigener Betroffenheit als Opfer und als Mittäter. Sie dreht ihren *Film* in einer mittelständischen Wohnküche, die lähmend, lastend ist, und bei aller Sauberkeit einen untergründigen Gestank ausströmt.²⁶

2.1. Auf dem Weg zu einem Hypertext

„Das Plagiat“, so [...] Giraudoux, „ist die Grundlage aller Literaturen, mit Ausnahme der ersten, und die kennen wir nicht.“²⁷

Die Frage, auf welchen Präzedenzfällen der Roman *Die Ausgesperrten* beruht, ist leicht beschreibbar. Der Hypotext des Roman-Hypertextes *Die Ausgesperrten*, der (nämlich der Roman) gleichzeitig auch als Hypotext des Film-Hypertextes *Die Ausgesperrten* fungiert, ist der „Transkription“ einer Vorstellung über Elfriede Jelineks Person und ihr Beziehungsgeflecht im Bewusstsein von Elfriede Jelinek entsprungen (es sei erlaubt, mit einem großzügigen Textbegriff operierend, auch Jelineks Bewusstsein als Text aufzufassen), die neben zahlreichen anderen transtextuellen Bezügen (Sprachflächen-Pastiche etc.) und tatsächlichen Begebenheiten (Familienmord) die narrative Struktur des Romans beeinflusst. Der Hypertext ist fast immer fiktional, eine aus einer anderen Fiktion oder aus der Schilderung einer tatsächlichen Begebenheit abgeleitete Fiktion.²⁸

Es ist u. a. zu untersuchen, in welchem Maße dieser Ausgangspunkt den literarischen Text *Die Ausgesperrten* bestimmt. In Genettes eigenen Worten ist die Hypertextualität wie folgt zu definieren:

²⁵ Ebd., S. 263.

²⁶ Zeller 1985, 196f.

²⁷ Giraudoux, Jean: Siegfried – Stück in vier Akten. In: Ders.: Dramen. Frankfurt am Main: Fischer 1961, S. 21.

²⁸ Vgl. Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 530.

Jedes Objekt lässt sich verwandeln, jede Ausdrucksweise nachahmen, es gibt also naturgemäß keine Kunst, die sich diesen zwei Ableitungsweisen entzieht, die in der Literatur die Hypertextualität definieren, viel allgemeiner, die Praktiken der Kunst aus Kunst oder hyperästhetischen Praktiken.²⁹

Der Hypertext fordert den Leser zu einer relationalen Lektüre auf, deren Reiz, so pervers er auch sein mag, recht gut in dem einst von Philippe Lejeune erfundenen Adjektiv zum Ausdruck kommt: *palimpsestuöse Lektüre*. Oder, um von einer Perversion zur anderen überzugehen: Liebt man die Texte wirklich, so muss man von Zeit zu Zeit den Wunsch verspüren, (mindestens) zwei gleichzeitig zu lieben.³⁰ Wenn man Jelineks Texte liebt, liebt man in der Tat sehr viele Texte. Wenn man *Die Ausgesperrten* liebt, liebt man *Die Besessenen*, *Die Eingeschlossenen* von Camus, *Zeit der Reife* von Sartre, *Die Massenpsychologie des Faschismus* von Wilhelm Reich, um nur die prägnantesten transtextuellen Bezüge zu erwähnen.

Auch Marlies Janz weist darauf hin, dass

[d]as für Jelineks Schreibweise von den Anfängen bis in die neunziger Jahre in unterschiedlichster Weise konstitutive sprachliche Verfahren der mythendestruierenden und ideologiezertrümmernden Umkehrung vorgegebener Muster sowie das damit verbundene Vexierspiel von realitäts- und sprachbezogener Sprache (von Objektsprache und Metaprase im Sinne von R. Barthes) [...]

eine fundamentale Transtextualität aller ihrer Texte produziert.³¹ Sie verlangen nach einer Lektüre, die (mit Genette's Instrumentarium) die jeweilige Para-, Meta-, Archi-, Inter- oder Hypertextualität realisiert.

Bei der Darstellung der transtextuellen Bezüge stütze ich mich auf die Ergebnisse von Marlies Janz, die behauptet: „*Die Ausgesperrten* (1980), der nach den frühen experimentellen Werken und nach dem eher musikalisch komponierten als erzählten Roman *Die Liebhaberinnen* (1975) stärker auf eine narrative Schreibweise zuzusteuern scheint [...]“³², zeigt prägnante Bezüge zu literarischen Werken anderer Autoren.

Außer der Bezugnahme auf ganz bestimmte und identifizierbare Texte scheint in *Die Ausgesperrten* auch eine Gattungs-Intertextualität vorzuliegen. Hatte Jelinek in ihrem Roman *Die Liebhaberinnen* von 1975 Strukturen und Themen des Trivialromans nachgeahmt und parodiert, so korrespondiert mit dem Roman *Die Ausgesperrten* ein anderes Gattungsmuster: der Entwicklungs- und Bildungsroman. In Jelineks Text entwickeln sich die Figuren nicht (obwohl sie eine Psyche haben), sie machen keinen Lernprozess durch (wie Goethes Wilhelm Meister), sondern sie lehnen sich mit Überfällen, Diebstahl und Bombenlegen ebenso auffällig wie ohnmächtig gegen ihre soziale Determination auf. Sie alle wollen die ihnen gesetzten Grenzen überschreiten, wollen

²⁹ Ebd., S. 514.

³⁰ Ebd., S. 533f.

³¹ Janz, Marlies: Mythendestruktion und Wissen. In: Text + Kritik: Elfriede Jelinek. München: edition text + kritik GmbH 1993, S. 38.

³² Ebd., S. 38.

nicht in ihrer Schicht oder Klasse verhaftet bleiben, und werden doch alle von der jeweiligen Klasse, die sie repräsentieren, eingeholt.³³ Sophie Pachhofen („vormals von Pachhofen“³⁴, unterwirft sich am Ende dem Arbeiter Hans Sepp (der wie sie selbst einen Musil'schen Namen trägt).

Der kleinbürgerliche Zwilling Rainer (wie Rilke) und Anna Witkowski, wird am Ende von Sophie, als Vertreterin der herrschenden Klasse, ohne dass Sie dabei in Aktion treten müsste, sozial vernichtet. Das von Anna erhoffte USA-Stipendium wird Sophie angeboten, weil man nach der Herkunft geht – dies vernichtet Anna. Rainer sinkt aus Scham über seine Familie und seinen Vater in sich zusammen „wie ein totaussehendes Menschenpaket“³⁵. „Erst im Mord an seiner Familie scheint sich Rainer von ihr lösen zu können, doch in eben diesem erweiterten Selbstmord – „Jetzt wissen Sie alles und können daher über mich verfügen“ (266), sagt er am Schluss – bleibt er seiner Familie verhaftet: Er nimmt sie in seinen Untergang mit.“³⁶

Jelinek selbst hat die Geschichte von Rainer Witkowski als „Tragödie des intellektuellen Kleinbürgers“³⁷ bezeichnet, der immer nur hinter der herrschenden Klasse herlaufe und daran zugrunde gehe. In der Tat lernt Rainer nichts. In seiner Unfähigkeit zum sozialen Lernen ist Rainer kein scheiterndes Individuum des Bildungsromans, sondern Repräsentant des Kleinbürgertums.

Sein vermeintlicher Individualismus – seine Selbstimagination als ‚Genie‘ (14) als ‚Führer‘ (129) reproduziert nur die Anfälligkeit des Bürgertums für den Faschismus, den Vater Witkowski, früher SS-Offizier und aktiv auch in Auschwitz, seit Kriegsende in seiner Familie, an Frau und Kindern, praktiziert.³⁸

Nicht um Bildung geht es diesen Jugendlichen, sondern um Herrschaftswissen und sozialen Aufstieg um jeden Preis (wie im späteren Text: *Die Klavierspielerin*. Anm. – G. N.). Insofern sind die Ausgesperrten eine böse Parodie auf den bürgerlichen Bildungsroman mit seiner Utopie der freien Entfaltung des Individuums bei gleichzeitiger Integration in die Gesellschaft.³⁹

Die Jugendlichen wenden sich in ihrem Pseudo-Individualismus, der nur die Rechtfertigung für den unbedingten Willen zum sozialen Aufstieg und zur Teilhabe am Wirtschaftswunder ist, gegen eine demokratische Gesellschaft; sie wollen nicht Gleichheit, sondern aus der Masse herausragen. Der Roman demonstriert an seinen Figuren falsche Begriffe vom Individuum und von Gesellschaft – seine Figuren bleiben in Ideologien ihrer Klasse, ihres Geschlechts und der jeweils favorisierten Medien (Literatur, Film, Zeitschrift, Musik) befangen, bleiben unmündig und unfähig zur Selbstbestimmung.

³³ Ebd., S. 38.

³⁴ Jelinek 1989, S. 7.

³⁵ Ebd., S. 248.

³⁶ Janz 1993, S. 39.

³⁷ Zit. nach Janz, ebd., S. 39.

³⁸ Ebd., S. 39.

³⁹ Ebd., S. 41.

Man könnte fast sagen: Die Aufklärungszeit dauert immer noch an... Die Aufklärung wäre ja nach Kant der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit.

In der Darstellung des Kleinbürgertums folgt der Roman der *Massenpsychologie des Faschismus* von Wilhelm Reich (1933).

Rainers Ödipuskomplex als psychische Repräsentanz der patriarchalen Kleinfamilie, die inzestuösen Verstickungen in der Witkowski-Familie, Annas Mutismus als Reaktion auf die sexuelle Repression in der Familie, das Herauskehren der Familienehre durch den Vater Witkowski, das Motiv von Enge und Schmutz der Wohnverhältnisse, die Mutterfixierung und der Narzismus Rainers, die weibliche Reinheit als Ideologie bei völliger Perversion des realen Sexuallebens – das alles sind Thesen von Wilhelm Reich.⁴⁰

Jelinek konstruiert ihre Figuren mit dem analytischen Arsenal von Reich, verwendet es aber unmarxistisch. An die Stelle der Revolution tritt die Revolte der Jugendlichen, und mit dieser falschen Alternative zum Marxismus setzt sich der Roman in seinem zentralen transtextuellen Bezug auseinander: in den Variationen des Existentialismus.

Für die Bezugnahme auf den Existentialismus war wahrscheinlich prägend, dass der Roman Ende der 50er Jahre spielt. Rainer kennt bereits das Stück *Die Besessenen* von Camus⁴¹, mit dem Marx verabschiedet werden sollte zugunsten von Dostojewski und Nietzsche. Schon damals waren die Franzosen (Sartre und Camus) die wichtigste Intellektuellenmode im deutschsprachigen Bereich. Anna scheint mit ihrer Bataille-Lektüre (sie liest ihn im Original) eine Brücke zu schlagen zw. den Moden der 50er und 80er Jahre. Schon im Titel *Die Ausgesperrten* bezieht sich Jelinek auf den Sartre der späten 50er Jahre: auf das Theaterstück *Die Eingeschlossenen*, das im Herbst 1959 in Paris uraufgeführt wurde und 1960 auf Deutsch erschienen ist. Den Titel *Die Eingeschlossenen* kennen nicht die Figuren des Romans, sondern nur die Verfasserin. Der Titel *Die Ausgesperrten* ist eine Inversion von Sartres Titel und enthält einen Hinweis darauf, wie der Roman zu lesen ist. Angespielt wird auf die Aussperrung als Arbeitgebermaßnahme gegen den Streik, und damit darauf, dass der Ausschluss von Rainer, Anna und Hans letztlich seine Gründe habe in den ökonomischen Strukturen und den kapitalistischen Besitzverhältnissen. Sophie als Repräsentantin der herrschenden Klasse praktiziert an den Vertretern des Kleinbürgertums und der Arbeiterschaft Ausschluss.⁴²

Einen weiteren Bezug zu Sartre stellen *Die Ausgesperrten* durch den Bezug auf seinen frühen Roman *Zeit der Reife* her; den ersten des un abgeschlossenen Romanzyklus *Die Wege der Freiheit*. Diesmal wird der transtextuelle Bezug auf der Ebene der Romanfiguren explizit gemacht: „In der Zeit der Reife von Jean-Paul Sartre will einer seine Katzen ersäufen, und deshalb will man heute diese Katze ebenfalls ersäufen, obwohl auch diese Katze ein Recht auf ihre Existenz hat.“⁴³ Der Romantitel wird hier nicht unter Anführungszeichen gesetzt und damit deutlich gemacht, dass die Figuren *fiction* und *non-fiction*

⁴⁰ Ebd., S. 42.

⁴¹ Siehe Jelinek 1989, S. 206.

⁴² Janz 1993, S. 43.

⁴³ Jelinek 1989, S. 92.

miteinander verwechseln. Sie stellen in ihrem Leben Fiktionen nach und übersetzen philosophische Begriffe in pragmatisch objektsprachliche Bezeichnungen.

Es findet also auf höchst konfuse Art und Weise jene Vertauschung und Verwechslung von praxisbezogener Objektsprache und unveränderliche Bilder produzierender Metasprache statt, als die Roland Barthes die Funktionsweise von Trivialmythen beschrieben hat. Die Romanfiguren verwandeln den Existentialismus von Sartre und zunehmend auch den von Camus in ein verfügbares Bild.⁴⁴

2.2. Zur Textstruktur

„Jelineks Romane erschließen sich [jedoch] nicht in erster Linie über den Inhalt, sondern vor allem über die sprachliche Gestaltung, wobei die Verarbeitung sprachlicher ‚Fertigteile‘ ein wichtiges Gestaltungsmittel darstellt.“ – so Müller-Dannhausen⁴⁵, die in ihrem Essay *Die intertextuelle Verfahrensweise Elfriede Jelineks. Am Beispiel der Romane Die Kinder der Toten und Gier* die von Jelinek zitierten Sprichwörter, Redensarten und Sprachmuster (literarische Zitate und Liedertexte, Titel etc.) verarbeitet. Von Pfisters Modell der Skalierung von Intertextualität ausgehend, konzentriert sie sich auf das Kriterium der ‚Dialogizität‘, „das sich als semantische Spannung zwischen dem ursprünglichen und dem neuen Zusammenhang des vorgegebenen Textes oder Diskurssystems bezieht.“⁴⁶

Auch der Roman *Die Ausgesperrten* zeugt – wie schon oben dargestellt – von „hoher intertextueller (oder mit Genette: transtextueller, Anm. – G. N.) Intensität“⁴⁷ und von hoher Potenz an Neologismen. (Jelinek versteht es ja meisterhaft, den präfabrizierten Konstruktionen der Sprache neue Qualitäten zu verleihen. Folgende Zitate sollen dies nahe legen: „Geld ist nicht unser Prinzip, flimmert Sophie, deren Eltern sehr viel davon haben, und die wohlstandsverwahrlost ist.“⁴⁸, man „adamsäpfelt“⁴⁹, ‚frau‘ „sanftet“⁵⁰, eine Krawatte „schreit auf“⁵¹, jemand wird „blaufleckt“⁵², der einbeinige Zwillingsvater ist schlicht das „Einbein“) obwohl – man muss dies unbedingt betonen – die anderen Prosawerke von Jelinek viel intensiver davon Gebrauch machen. Jelinek geht den

⁴⁴ Janz 1993, S. 45.

⁴⁵ Müller-Dannhausen, Lea: Die intertextuelle Verfahrensweise Elfriede Jelineks. Am Beispiel der Romane *Die Kinder der Toten und Gier*. In: Nagelschmidt, Ilse / Hanke, Alexandra / Müller-Dannhausen, Lea / Schröter, Melani (Hg.): Zwischen Trivialität und Postmoderne. Literatur von Frauen in den 90er Jahren. Frankfurt am Main / Berlin / Bern / Bruxelles / New York / Oxford / Wien 2002, S. 185.

⁴⁶ Ebd., S. 185.

⁴⁷ Ebd., S. 206.

⁴⁸ Jelinek 1989, S. 9.

⁴⁹ Ebd., S. 257.

⁵⁰ Ebd., S. 256.

⁵¹ Ebd., S. 252.

⁵² Ebd., S. 203.

Weg, „[...] den man/frau mit dem Wort ‚karikierender Direktexpressionismus‘ umschreiben könnte.“⁵³

In der Stil- und Formanalyse des ‚Literatur-*Ausgesperrten*-Textes‘ können wir von einer Ambiguität (Mehr-, Zweideutigkeit) ausgehen, die nicht nur die semantische Spannung zwischen dem ursprünglichen und dem neuen Zusammenhang des vorgegebenen Textes ausmacht, sondern aus der Metaphernbildung, sowie der verknüpften Syntax einerseits und den Ellipsen (Auslassungen) in der Erzählung und den Wiederholungen in Wort, Satz und Syntax andererseits besteht. Die daraus resultierende paradoxe Struktur bedeutet, dass eine Ambivalenz von Verknappung und Dehnung für den Stil und die Form des Werkes ausschlaggebend ist. Nach meiner Einschätzung ist der Text voller Spannung, aus der die intertextuelle (mit Genette: transtextuelle) und dialogische Qualität im Text erwächst und „die Erbschaft einer radikalen Avantgarde [...] ist, die die Konstruktion (auch die Konstruktion der Figuren, Anm. – G. N.) an die Stelle der Mimesis gesetzt hat.“⁵⁴

Die Jelinek'sche Textkonstruktion hat eine vertikale und eine horizontale Richtung. Die Vermischung der beiden Richtungen produziert eine doppelte Ironie. Anspielungen, Wiederholungen erfüllen auf narrativer und struktureller Ebene die Aufgabe, die Verschiebung zu präsentieren. Die Verfahren der Verwirrung (zum Beispiel auch durch das Ausbeuten der präexistierenden Polysemie, des ständigen Perspektivenwechsels auch innerhalb eines Satzes) und Verzögerung führen die Unabgeschlossenheit und Ambiguität, durch die das Sujet gekennzeichnet ist, in der elliptischen Form der Erzählung aus. Hier sind die Motive der Verschiebung und der Anhäufung von Wiederholungen mit anderen stilistischen Verfahren kontrastiert, welche Verkürzungen (Verdichtungen) und Auslassungen im Satz ausdrücken und den Rhythmus bestimmen.

Wird Jelineks Sprachmusik, mit deren Großartigkeit die Schwedische Akademie 2004 den Literaturnobelpreis an Elfriede Jelinek begründete, so geboren? Der musikalische Schreibstil ist in der Jelinek-Forschung ein Stereotyp, aber das spezifisch Musikalische (wenngleich das Vorhandensein des Mediums Musik im Wortmedium durch eine formale Andersartigkeit wahrnehmbar) ist bislang noch nicht bestimmt worden.

[Die] Partizipation am Reich der Musik [erscheint] für Jelinek mehrfach kodiert: als persönliche Teilhabe, als Thema, als Bauprinzip, als motivische Klammer, als Titel- und Textallusion, als Struktur analogie und als parallele Artikulationsform, die in Aufgabenstellung und Kompositionstechnik viele Berührungspunkte aufweist.⁵⁵

In *Theater der Zeit* äußerte sich Jelinek über ihre Intention wie folgt:

Das in fremden Zungen reden, so wie der Heilige Geist als Zunge über den Köpfen der Gläubigen schwebt, das verwende ich im Theater eigentlich immer, um den Sprachduk-

⁵³ Schmid, Georg: Das Schwerverbrechen der Fünfzigerjahre. In: Christa, Gürtler (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt am Main: Neue Kritik 1990, S. 50.

⁵⁴ Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg / Wien: Residenz 1995, S. 460.

⁵⁵ Fuchs 2003, S. 173.

tus zu brechen in verschiedene Sprachmelodien und Sprachrhythmen, weil ich mit Sprache immer eher kompositorisch umgehe. Das ist wie bei einem Musikstück mit verschiedenen Stimmen, die enggeführt werden oder dann auch im Krebs oder gespiegelt vorkommen. Es ist im Grunde ein kontrapunktisches Sprachgeflecht, das ich versuche zu erzeugen.⁵⁶

Die Korrelation von Elementen der Dehnung mit solchen der Verdichtung erzeugt im Bachtin'schen Sinne eine „Überlagerung von Textebenen“ (Lachmann), die man auch eine Poetik des Kontrapunktes nennen kann. Der Kontrapunkt markiert eine Stilfigur und einen intertextuellen Bezug zwischen den Elementen. Die kontrapunktische Interaktion ist in Bezug auf die hervortretende „semantische Differenz“ den Konzepten von Intertextualität und Karnevalisierung vergleichbar, wie sie bei Lachmann beschrieben sind. „Die Interaktion der Texte, ihre Intertextualität wird aber innerhalb des Textes als ‚Konflikt‘ ausgetragen [...]“⁵⁷ Dieser Konflikt, in dem sich bei Bachtin die Konzeption „gegenkultureller Funktion – der Karnevalsliteratur – konkretisiert“⁵⁸, vermittelt den Gedanken der Dialogizität und der Ambivalenz.

Der Roman hat eine kontrapunktische Montageform, die laut Eisenstein die dynamische Form des Films ist. Unter der „Dramaturgie der Film-Form“ hat Eisenstein das Prinzip der Dynamisierung und des Konflikts als die beiden Grundvoraussetzungen einer Montage verstanden, deren Kompositionsform der visuelle Kontrapunkt ist. Die Montage entsteht aus einem Zusammenprall, und zwar, „wie in der japanischen Hieroglyphik, wo zwei selbständige ideographische Zeichen (Bildausschnitte) nebeneinandergestellt zu einem Begriff explodieren.“⁵⁹ Eine „zwischenbildausschnittliche Konfliktmontage“⁶⁰ setzt demnach die Trennung der Elemente voraus, die dialektisch in einem Bildausschnitt verkettet werden. Sie können einen visuellen und akustischen Kontrapunkt bilden, wenn der Konflikt aus der Nicht-Übereinstimmung zwischen graphischen, räumlichen, rhythmischen usw. Merkmalen hervorgeht. Bei dem „visuell-tonalen Kontrapunkt“ handelt es sich um den „Konflikt zwischen optischem und akustischem Erleben“⁶¹ und nicht um das Phänomen einer Verschmelzung von nebeneinander gereihten Elementen. Ein Kontrapunkt bezeichnet nicht bloß das Resultat einer Kontiguitätsbeziehung von Elementen, sondern setzt die Dynamisierung eines Konflikts zu einem Zusammenprall in der Montage voraus. „Meiner Einsicht nach ist aber Montage nicht ein aus aufeinanderfolgenden Stücken zusammengesetzter Gedanke, sondern ein Gedanke“ – so Eisenstein.⁶² Auch die Montage kann also vertikal und horizontal sein.

⁵⁶ Zit. nach Fuchs, ebd., S. 182.

⁵⁷ Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 71.

⁵⁸ Ebd., S. 71.

⁵⁹ Eisenstein, Sergej M.: *Dramaturgie der Filmform*. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 3. Hg. von H. J. Schlegel. München: C. Hanser Verlag 1975, S. 205.

⁶⁰ Ebd., S. 209.

⁶¹ Ebd., S. 210.

⁶² Ebd., S. 210.

Der Zusammenprall, den Eisenstein auch als einen Punkt bezeichnet, impliziert auf der syntagmatischen Ebene die Tendenz zur Simultanisierung, wie sie von Hansen-Löve für die Montagetechnik der Wort- und Bildavantgarde nachgewiesen ist. Mit Hoffmann können wir behaupten, dass Jelineks ironische Verstellung immer ein Umstellen ist: Zitate werden aus ihrem Kontext gehoben, in eine neue Umgebung eingebaut. Wie bei jedem Umzug geht manches verloren und manches gerät in Unordnung, Buchstaben werden vertauscht, Worte und Wörter verdreht, manchmal verirren sich die Buchstaben auch, wie das folgende Zitat nahe legt: „Die Natur hat die Tendenz, in Unbelebtheit zu versinken [...]“⁶³ Jeder kennt die von Jelinek verdrehte, berühmte Formel der Naturalisten: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein.“ Es stellt sich die Frage, ob das Musikalische der Jelinek’schen Sprache auch hier ertappbar ist? Diese trans-textuelle Erscheinung stellt eine vertikale Schichtung, nämlich eine vertikale Montage, dar. Die horizontale Montage repräsentieren Wortverbindungen, Sätze, in denen zwei nicht zusammengehörige Elemente nebeneinander gestellt und zu einer Einheit werden: „Du sollst wieder Bergsteigen als Bergsonaten.“⁶⁴ Hoffmanns Überlegungen zur Sprache von Jelinek scheinen meine obige Argumentation zu unterstützen. „Diese Sprache besteht hauptsächlich aus Brüchen, aus a priori nicht zusammenpassenden Sprachregistern, in denen das Triviale und das Erhabene ständig aufeinanderprallen.“⁶⁵ Diese Brüche können als Kontrapunkte aufgefasst werden, die intermediale Korrelationen ermöglichen. Diese Montageartigkeit ist eindeutig *filmisch*: eindeutig ‚jelinekisch‘.

Hoffmann nennt Jelineks Sprache – wie schon kurz angedeutet – „depraviert“:

die Lust am Entstellen, Verdrehen, Zerstückeln, die Lust am Zerschneiden, am Zerlegen, am Montieren, die Lust am Buchstaben, an der willkürlichen Trennung von Signifikat und Signifikant, die Lust am Umprägen, an der innovierenden Textpraxis. Unter „depravierter“ Sprache ist die Lust an der Sprache zu verstehen [...]“⁶⁶

Wollte man ihre Sätze – man muß sich in diesem Fall an kleinere Texteinheiten halten –, mit einem Bild aus den bildenden Künsten vergleichen, dann drängt sich das Bild eines Mobiles auf. Ein Mobile, an dem Bekanntes, Unbekanntes, Deplaziertes, Überraschendes hängt (das ist die Technik der Kollision, Anm. – G. N.), das sich ständig bewegt und ständig darauf abzielt, sich einer endgültigen Sinnkonstitution zu entziehen, und trotzdem ein Ganzes bildet: Sprachflächen und Sprachregister werden gegeneinander ausgespielt. Mal stoßen sie frontal aufeinander, mal fliegen sie ineinander, wie ein Wort das andere ergibt. Manche Übergänge sind vom Rhythmus diktiert, manche durch einen ruckartigen Wechsel vom *sensus allegoris* zum *sensus litteraris*, manche durch eine arbiträre Entstellung, gefälschte Etymologien. Wollte man die Verfahren katalogisieren, so würde man feststellen, daß Elfriede Jelineks Schreibweise wesentlich mehr der klassischen Rhetorik verdankt, als der experimentelle Charakter ihrer Texte auf den ersten Blick vermuten lassen könnte.⁶⁷

⁶³ Jelinek 1989, S. 54.

⁶⁴ Ebd., S. 118.

⁶⁵ Hoffmann 1999, S. 158.

⁶⁶ Ebd., S. 159.

⁶⁷ Ebd., S. 159.

„Sprachfetzen aus den verschiedensten Bereichen halten den Text zusammen, der sich als wahre Fundgrube einer gescheiterten Kultur entpuppt.“⁶⁸ Die dem Bereich der Literatur entnommene Formel: „Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein“ und deren Erklärung mit dem realistisch gemalten Pferd und den Kritzeleien eines Jungen wird in einer völlig verfremdeten Form zu Rainers Gedanken:

Die Natur hat die Tendenz, in Unbelebtheit zu versinken, denkt Rainer, wir helfen ihr nur dabei nach. Gleich richtet er das auf einem Notizzettel Sophie aus, welche gerade Pferdesilhouetten in ihr Ringheft kritzelt. Sie hält nichts von Unbelebtheit, viel mehr von sportiver Belebung.⁶⁹

Jelineks eingangs geschilderte Selbstbetroffenheit artikuliert sich am prägnantesten an einer von ihrem Eigenzitat behangenen, intertextuellen Stelle, wo sich Jelinek mit Rainer zu identifizieren scheint, indem sie ihr im Gedichtband *ende* erschienenen Gedicht *verachtung* zitiert. In *Die Ausgesperrten* heißt es:

In dem Gedicht verachtet Rainer alle fetten Leute, angepatzt mit dicken Ringen, die nichts als Geldverdienen im Sinn haben. Solche Leute hat er allerdings noch nie aus der Nähe gesehen. Sophies Vater ist eher schlank und drahtig. Ein Sportmensch auch er. Rainer würde nicht gerne den Vater der Frau, die er liebt, verachten, fein, daß er es nicht muß. Das Bild der dicken Ringe, die weiße Finger anpatzen, hat er aus dem Expressionismus, der vergeben und vergessen ist. Er verachtet sie alle, Ausflüglerfett, Karyatiden im Frack [...] ⁷⁰

Die kleinbürgerliche Verhältnisse, Alltagsfaschismus, Österreich wie es isst (Hervorhebung von mir, G. N.) verachtende, daran gebundene Delegierte Österreichs scheint an dieser Stelle den geldverdienende, fette Leute verachtenden Rainer (quasi ein Bestandteil ihres Ich) zu verachten, was vielleicht ja auch eine Selbstverachtung darstellt, die in *Die Klavierspielerin* zugespitzt wird.

⁶⁸ Ebd., S. 167.

⁶⁹ Jelinek 1989, S. 52.

⁷⁰ Ebd., S. 107–108.

Szilvia Gál

DIE WEGE UND IRRWEGE DER SPRACHE

ELFRIEDE JELINEKS MYTHENDESTRUIERENDE
UND IDEOLOGIEKRITISCHE VERFAHRENSWEISE

1. „Denn die arme Sprache ist wegen Missbrauchs, [...] eh schon seit langem im Spital, und dort gehe ich sie halt ab zu besuchen.“¹

Elfriede Jelineks Œuvre löste auch in den vergangenen 30 Jahren schon heftige Kontroversen aus. Nicht nur die prekäre Themenwahl (wie Sexualität, Politik, Gewalt, Sport und Massenkultur) ihrer Texte, sondern auch ihre Sprachverwendung werden unzählige Male rezensiert. Auf ihr Lebenswerk hat vielmehr die amerikanische Postmoderne eine bedeutende Wirkung, in erster Linie durch die Verknüpfung von formalem Experiment und inhaltlichem Engagement, die ihre verschiedenen Entwicklungsperioden durchwebt.² Dynamik und Kompromisslosigkeit sind charakteristisch für ihre Romane, Essays und Theaterstücke. Jelinek zitiert aus der hohen Literatur oder aus dem Alltag, der Werbung und dem Boulevard mit Geschicklichkeit auf gleiche Weise. Sie verfügt über musikalisch-rhythmische Sätze, bei denen sie einen sarkastischen, provokanten Stil benutzt, der verschiedentlich als obszön, vulgär, spöttisch, aggressiv, skandalös oder irritierend beschrieben wird. Vor allem benützt Jelinek ihre messerscharfe Sprache, wenn es darum geht, die Mentalität des Verdrängens und die Obszönität der in Österreich fortlebenden Nazikultur zu demaskieren. Jelinek konzentriert sich trotzdem auf innenästhetische, ethische oder politische Fragen, wobei die Sprachproblematik im Vordergrund steht.

Sie will unvermeidlich den Skandal, und zwar am liebsten, um ihre Meinung vollständig zum Ausdruck zu bringen:³ Um die linksorientierten politischen Ansichten und Gefühle und ihr feindliches Verhältnis zu allen rechtsradikalen Akzenten und dem Problem der weiterlebenden nazistischen Parteien, von denen sie ständig irritiert wurde, zu betonen.⁴ Ein von jedem Opportunismus freier Charakter, für den immer wichtig ist,

¹ Jelinek, Elfriede: Schreiben müssen. In: www.elfriedejelinek.com

² Kunne, Andrea: Elfriede Jelineks Prosa. Vom Experiment zum „moral turn“. In: *Postmoderne contre cœur. Stationen des Experimentellen in der österreichischen Literatur*. Innsbruck / Wien: Studien 2005, S. 253–307, hier S. 253. Durch die Übersetzung von dem bedeutendsten Vertreter der amerikanischen Postmoderne Thomas Pynchons hat sie sich damit auseinandergesetzt.

³ Ihre sprachschöpferische-sprachbegrabende Fantasie ruft ihren Lesern mit ihrer Themenwahl die radikale Romankunst von Thomas Bernhard ins Gedächtnis zurück.

⁴ Nicht nur ihre Werke, sondern ihre Persönlichkeit lösen harte Debatten aus. Sie gehört nicht zu den beliebtesten Persönlichkeiten in ihrem Geburtsland, vor allem, seit sie zusammen mit anderen Intellektuellen nach dem Wahlerfolg der Haider-Partei eindeutig Stellung nahm. In

das Recht auf die freie Meinungsäußerung zu haben, und sehr an ihrer Überzeugung festzuhalten. In diesem Sinne bedeutete ihr die Kommunistische Partei eine Möglichkeit der radikalen aber disziplinierten Opposition. Sie schreibt mit Zorn gegen Missstände im öffentlichen, politischen aber auch im privaten Leben der österreichischen Gesellschaft. Es wurde demgemäß auch von der literaturwissenschaftlichen Rezeption unter anderem ihre Biographie, politisierende Attitüde oder ihre scheinbar feministische Position⁵ markant betont. In der vorliegenden Arbeit wird danach gestrebt, die enthüllende, entmythisierende Funktion der jelinekschen Sprache anhand der drei aus diesem reichen Fundus geschöpften Romanen *Die Liebhaberinnen* (1975), *Die Klavierspielerin* (1983), *Lust* (1989) zu analysieren.

Die gemeinsame Eigenart dieser drei Romane ist implizit, dass der Leser mit einer solchen Welt konfrontiert ist, die nach erbarmungslosen Regeln funktioniert und deren wichtige Elemente Gewalt und Untergeordnetheit sind. Die wesentliche Komponente der zivilisatorischen Kritik von Jelinek ist die Beschreibung von gegen Frauen begangene sexuelle Gewalt, die sie als Grundmotiv der Gesellschaft zuerst in ihrem Essay *Die endlose Unschuldigkeit* (1970) abfasst. Es wird demzufolge vor allem dem politischen Gehalt der Texte nachgegangen, dem materialistischen Feminismus und der Faschismus-Kritik Jelineks, und es werden die Interpretationen auf Jelineks Rezeption und Modifikation des Trivialmythen-Konzepts von Roland Barthes fundiert, dessen ideologiekritisches Programm der Mythendestruktion Jelineks literarische Verfahrensweisen nachweisbar geprägt hat.

Österreich wurde Elfriede Jelinek jahrelang als „Nestbeschmutzerin“ angefeindet. So ließ die *Kronen Zeitung* einmal die Schriftstellerin auf „Dreck“ reimen. 1995 hatte Jörg Haider sogar mit einer Plakataktion unter anderem die Autorin scharf attackiert. Nachdem das Theaterstück *Raststätte* eine ähnliche Rezeption wie *Lust* erfährt und nach den schon erwähnten persönlichen Angriffen auf die Autorin auf Wahlplakaten der Wiener FPÖ 1995 gibt Jelinek ihren Rückzug aus der österreichischen Öffentlichkeit bekannt und erlässt ein Aufführungsverbot ihrer Stücke für die Staatstheater. Zwei Jahre später feierte sie am Wiener Burgtheater mit ihrem von Einar Schleef inszenierten *Ein Sportstück* (1998) einen grandiosen Erfolg. Im Jahre 2000 folgt das zweite Aufführungsverbot. Den Glanzpunkt von Jelineks Solidarisierung mit der aktuellen Widerstandsbewegung bedeutete *Das Lebewohl*, ein Haider-Monolog, der bei einer politischen Demonstration vorgelesen wurde.

⁵ Vgl. Cornejo, Renata: Das Dilemma des weiblichen Ich. Untersuchungen zur Prosa der 1980er Jahre von Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart. Wien: Praesens 2006, S. 35–41, hier S. 152–199. Renata Cornejo greift in ihrer Studie über die Konstitution des weiblichen Ichs in Werken von drei österreichischen Autorinnen poststrukturalistische feministische Diskurse der achtziger Jahre auf. Cornejo beschäftigt sich nicht nur mit der Definition des Begriffs Feminismus, sondern präsupponiert ihn durch die Position in der poststrukturalistischen Diskussion der achtziger Jahre.

2. „dies ist kein heimatroman. dies ist auch kein liebesroman [...]“ Ökonomie der Liebe in *Die Liebhaberinnen*

Die Tradition der Wiener Gruppe und Ernst Jandl übte auf Jelinek in den 60er Jahren eine eindeutige Wirkung aus, während die frühen, experimentellen Texte in sich schon auch die Merkmale von amerikanischer Pop-Art tragen.⁶ Sie engagiert sich im Umfeld der 68er-Bewegung. Während der Studentenbewegung schrieb sie zunehmend gesellschaftskritische Texte, die auch die männliche Machtausübung kritisierten. Maßgebend für ihr weiteres literarisches Schaffen ist in dieser Zeit die Polemik mit den Theorien von dem Philosophen Roland Barthes⁷, wobei es mit sprachkritischen Verfahren um Entmythologisierung, um Entschleierung, um Entlarvung des schönen Scheins geht.⁸ Trotzdem kommen ihre Texte im philosophischen Diskurs nur selten zum Vorschein: In erster Linie werden nur die Schärfe und die Wildheit ihrer Sprache angerissen.⁹

Die ersten Prosabücher, *wir sind lockvögel baby!* (1970) und *Michael* (1972) fanden wenig Beachtung, aber Jelinek erreicht eine literarische Anerkennung im Jahre 1975 mit dem Roman *Die Liebhaberinnen*, einem marxistisch-feministischen Spottbild eines Heimatromans. Sie versucht sich – wie Thomas Bernhard – von der literarischen Tradition des Heimat-, und Regionalromans abzugrenzen.

dies ist kein heimatroman.

dies ist auch kein liebesroman, selbst wenn das so aussieht.

obwohl dies scheinbar von der heimat und der liebe handelt, handelt es doch nicht von der heimat und der liebe.¹⁰

Jelinek findet ihren Stoff auf dem Lande. Im Gegensatz zu anderen Schriftstellern entdeckt sie nicht die altertümliche Harmonie der Menschen mit der Natur, auch nicht das mühevollen, einfache Leben der Provinz. Der erneut florierende Topos Natur wird enthüllt, erscheint nicht als Idylle, sondern als Schrecknis. „Sie ist kalt, feindlich, abweisend, bedrohlich, gegen den Menschen gerichtet.“¹¹ In einer friedlichen Vertiefung der

⁶ Ihre ersten Gedichte werden von Zeitschriften und von kleinen Verlagen veröffentlicht. Ihre erste Gedichtsammlung veröffentlichte Jelinek 1967 unter dem Titel *Lisas Schatten*. Der erste Hörroman *Bukolit* (1968) bleibt jedoch bis 1979 unveröffentlicht.

⁷ Mit Barthes *Mythen des Alltags* (Mythologies 1957) hat sich Jelinek schon früh auseinandergesetzt: dessen Wesen darin liegt, dass Dinge des alltäglichen Lebens bürgerliche Substanzen liefern und dazu beisteuern, die herrschende Gesellschaftsordnung zu fundieren.

⁸ Verweist auf den Titel von Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Neue Kritik 1990.

⁹ Vgl. Treude, Sabine: *Sprache verkehrt gekehrt. Das Gespenstische und die Philosophie in den Texten von Elfriede Jelinek*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens 2007, S. 17–21, hier S. 17.

¹⁰ Jelinek, Elfriede: *Die Liebhaberinnen*. Hamburg: Rowohlt 1975, S. 128.

¹¹ Spanlang, Elisabeth: *Elfriede Jelinek. Studien zum Frühwerk*. Dissertationen der Uni Wien. Wien: VWGÖ 1992, S. 276.

Steiermark steht eine Fabrik, in der von Frauen Büstenhalter hergestellt werden. Die Fabrik entwickelt sich, weil sie ihre Arbeiterinnen besonders schlecht entlohnt.

[...] alle leute, die zu diesem ort gekommen sind, sind frauen.
sie nähen, sie nähen mieder, büstenhalter, manchmal auch korsetts und höschen.
oft heiraten diese frauen oder sie gehen sonstwie zugrunde. solange sie aber nähen, nähen sie.¹²

In dem Roman sind zwei Frauen zu finden, namens Brigitte und Paula (und auch zwei Männer Erich und Heinz), die ihr eigenes Wohlbefinden verzweifelt unter ausichtslosen Umständen suchen. Sie sind typische Figuren der österreichischen kleinstädtischen Wertordnung, die eins gemeinsam haben: „Symbole der Stumpfheit.“¹³ Sie sind Mitglieder einer solchen Familie, in der statt Wohlwollen nur die Gesetze der Ökonomie herrschen. Über ein individuelles Handeln, eine eigene Geschichte, selbst gedachte Gedanken oder ein eigenes Bewusstsein kann nicht gesprochen werden, da ein aktiver Diskurs zwischen dem Individuum und der Gesellschaft nicht stattfindet. Bewegungsfreiheit, bzw. – spielraum der typisierten Personen ist begrenzt, durchläuft keine Entwicklung und bleibt statisch.¹⁴ Diese Bewegungslosigkeit manifestiert sich auch in der Sprache: Sie verfügen über keine eigene Sprache – „jedes Wort ein Gedanke, denn Sprache ist Denken.“¹⁵

Diese Gestalten sind lediglich Stäbchen mit keinen Besonderheiten, die bewegt und ausgetauscht werden können. Welche Losbrechungsmöglichkeiten hat eine Arbeiterin, die Büstenhalter näht? Das einfachste Patentrezept wäre es für sie, einen Mann zu heiraten, der ihr das gesellschaftliche Vorwärtskommen gewährt. Mit diesem Anspruch beginnt zwischen den zwei „Liebhaberinnen“ eine Rivalität im ‚Besserleben‘.

Die scheinbar stark feministische Thematik von Jelinek, die auch mit Gesellschaftskritik gepaart ist, kann hier erkannt werden: Sie kann die patriarchalische Ordnung, die Macht des Mannes und des Vaters nicht annehmen. Es geht bei ihr um alltägliche Situationen, die durch von Männern besetzte Positionen gewisse Unterdrückungsmöglichkeiten bedeuten und in denen die Frau – infolge ihrer Gegebenheiten – zum Opfer wird. Im Sinne ihrer marxistischen Ansicht sind die Figuren von zwei Machtstrukturen bestimmt: von der Geschlechterdifferenz und der Klassengesellschaft. Was die erste betrifft, kann festgestellt werden, dass nicht die Natur, sondern die geschlechtsspezifische Sozialisation die Frau zum anderen Geschlecht macht und dass im Roman alle anderen positiven Aspekte traditioneller weiblicher Sozialisation fehlen.¹⁶ Patriarchat und Kapitalismus verknüpfen sich zu einer herrschenden Ordnung.¹⁷ Es wird versucht im Text darzustellen, dass eine Ordnung von dem Mann geschaffen wird und innerhalb dieses

¹² Jelinek 1975, S. 4.

¹³ Spanlang 1992, S. 223.

¹⁴ Ebd., S. 288.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 292. Wie Karl Kraus ist auch Jelinek der Meinung, dass das Wort mit dem Wesen, d. h. das Substantielle von Sprache und Sache miteinander identisch ist.

¹⁶ Ebd., S. 251.

¹⁷ Vgl. Cornejo 2006, S. 35.

geordneten Zustands die Frauen (Paula, Brigitte und eine dritte weibliche Figur: Susi) ohne Widerstand eine bestimmte Rolle über- bzw. annehmen.

obwohl brigittes vorgeschichte denkbar ungünstig für eine künftige vermögensbildung ist, hat sie dennoch heinz kennengelernt, in dessen händen sich einmal vermögen bilden wird.

brigitte ist die uneheliche tochter einer mutter, die dasselbe nährt wie brigitte, nämlich büstenhalter und nieder.

heinz ist der eheliche sohn eines fernfahrers und seiner frau, die zuhausebleiben durfte. trotz dieses klaffenden unterschiedes haben einander b. und h. kennengelernt.

in diesem speziellen fall bedeutet ein kennenlernen ein entkommenwollen, bzw. ein nichtauskommenlassen und festhalten.¹⁸

Den Aufstiegskampf prägen Gefühl, Bewusstsein, Charakter der Personen¹⁹ und auch die Identität. Paula und Brigitte verlieren ihre Selbstidentität, um sich in die als richtig aufgefasste, materielle Sicherheit anbietende, schematische Ordnung einer kleinbürgerlichen Welt einzuordnen und durch den Mann erlöst zu werden. „heinz hatte eine zukunft, brigitte hat nicht einmal eine gegenwart.“²⁰ Das Problem kann aber aus umgekehrter Perspektive betrachtet werden: Die zwei Frauen geraten zu einer gemeinen, gesellschaftlich fixierten Identität, wenn sie einen Mann finden „ein mann muß her.“²¹ Die Heirat bedeutet trotzdem Tod, Absterben der letzten Reste von Autonomie und Selbstbestimmung, eine Selbstaufgabe.

Das „schlechte Beispiel“ ist Paula die Provinzlerin und das „gute Beispiel“ ist Brigitte die Städterin, die selbst schon weiß, „worauf es kommt“. Susi ist die dritte Figur, die das Schicksal der anderen bestätigt, und beweist, dass eine höhere Bildung nicht eine Ablehnung der traditionellen Frauenrolle bedeutet.²² Paula endet genau dort, wo das „gute Beispiel“ Brigitte beginnt „paula hat dort geendet, wo brigitte auszog, um das leben kennenzulernen.“²³ Die Frau bleibt von der Wiege bis zur Bahre im Dienst einer familiären Diensleistungs- und Versorgeranstalt.

Das Klima der Degradierung und der Lieblosigkeit, die Kälte, Zynismus, Destruktivität, und die Abwertungsformeln sind im Text bewusst kalkuliert.²⁴ Den Roman durchzieht auf allen Ebenen die Kälte, die unter dem Begriff „*kalter Blick*“²⁵ in den zwanziger Jahren eine Grundtheorie der Neuen Sachlichkeit wurde, und diese Kälte-Metapher hat seit Nietzsche eine ideologiekritische Funktion: als Möglichkeit der Selbstbestimmung.

¹⁸ Jelinek 1975, S. 10.

¹⁹ Vgl. von Bohrmann, Alexander: Dialektik ohne Trost. Zur Stilform im Roman *Die Liebhaberinnen*. In: Gürtler 1990, S. 56–74, hier S. 56.

²⁰ Jelinek 1975, S. 21.

²¹ Ebd., S. 12.

²² Spanlang 1992, S. 229.

²³ Jelinek 1975, S. 153.

²⁴ Da bei Jelinek keine Solidarität mit ihren Frauenfiguren vorhanden ist, ist es kein Zufall, dass der Roman unter den Frauenlesern keinen Beifall ernte.

²⁵ Burger umschreibt Jelineks skeptische Schreibart als „böser Blick“. Vgl. Burger, Rudolf: Der böse Blick der Frau Jelinek. In: Gürtler 1990, S. 17–29, S. 17.

Es ist überall die Kälte, die auch die Gefühle regiert. Auf den Erfahrungsstand der Moderne wird hier bezogen, dass die Emotionen nämlich regierbar und regulierbar sind.²⁶ Von Liebe und Hass kann im klassischen Sinne nicht mehr gesprochen werden, da sie miteinander verschmelzen. Den einzigen Liebeswert einer Frau bedeutet nur ihr materialistischer Warencharakter.²⁷ Brigitte und Paula (sowie ihre Partner Heinz und Erich) sind ohne Bewusstsein und Entwicklungsmöglichkeiten in eine kalte Welt hineingesteckt, in der die zwischenmenschlichen Beziehungen zu reinen Tauschgeschäften verkommen, die von strengen Gesetzen des Marktes verwaltet werden. Alle Verhältnisse durchsetzt das Angebot und die Nachfrage und es wird Profit gemacht oder Konkurs angemeldet.²⁸ Investoren sind die Frauen, die ihr Kapital in den Mann investieren. Sie machen Gleiches sowohl in der Fabrik als auch im Privatleben: Sie verkaufen ihre Körper, einerseits als Arbeitskraft, andererseits als Sexualobjekt und Gebärinstrument.²⁹ Um den Marktwert zu erhalten oder noch zu erhöhen, muss etwas Materielles auch angelegt werden.

und die verkäuferinnen hassen die hausfrauen dafür zurück, weil die aus allem raus sind, während sie noch im harten konkurrenzkampf stehen und statt lackierter möbel noch nylonstrümpfe, pullis und miniröcke kaufen müssen – als investitionsgüter.³⁰

Wie und wie weit die Frau ihren Körper als ihre eigene Arbeitskraft als Handelsartikel in Ware umsetzen kann, hängt von ihrem eigenen Vorsatz ab.

zu hause hilft brigitte nichts, das hieße kapital und arbeitskraft in ein von vornherein zum scheitern verurteiltes mit verlust arbeitendes kleinunternehmen zu stecken. aussichtslos. hoffnungslos. brigitte investiert besser dort, wo etwas herauskommen kann. ein ganzes neues leben.³¹

Der Trivialmythos wird mit dem Herrschaftsverhältnis unter den Geschlechtern destruiert, und stellt auch ein Gegensatz zwischen Kapital und Arbeit wird dargestellt.³² Die Liebe erscheint als eine Parodie auf eine schon längst trivialisierte Liebessemantik.³³

„ich liebe dich, sagt sie in der art ihrer liebblinge von film, funk, fernsehen und schallplatten.“³⁴ „heinz und brigitte erschrecken vor der gröÙe dieses gefühls.“³⁵ Die Liebe ist von harten ökonomischen Fakten determiniert. Dieser Warenfetischismus hat nicht nur auf die Gattenliebe eine Wirkung, sondern auf die Elternliebe: Das Kind bedeutet nur

²⁶ Vgl. von Bohrmann 1995, S. 57.

²⁷ Ebd., S. 58.

²⁸ Spanlang 1992, S. 296.

²⁹ Janz, Marlies: Elfriede Jelinek. Stuttgart: Metzler 1995, S. 23.

³⁰ Jelinek 1975, S. 27.

³¹ Jelinek 1975, S. 12.

³² Janz 1995, S. 22.

³³ Spanlang 1992, S. 242.

³⁴ Jelinek 1975, S. 23–24.

³⁵ Ebd., S. 21.

eine billige Arbeitskraft im Familienbetrieb³⁶ und eine hinausprojizierte Zielscheibe der Gewalt innerhalb der Familie. Eine Ausbrechungsmöglichkeit ist begrenzt: Die Hausfrau und Mutterrolle sind obligat und es gibt keine Diskussion über eine partnerschaftliche Aufteilung dieser Aufgaben.

[...] dann bleib zuhause, paula, und werde hausfrau und hilf mir bei der hausarbeit und im stall und bediene deinen vatter so wie ich ihn bediene und bediene auch seinen bruder, [...] warum sollst du es besser haben als ich, ich war nie etwas besseres als meine mutter [...]³⁷

wollen wir also auch dir ausgiebig die dreckigen stiefel ins gesicht und die dreckigen hosen auf die bank schmeißen, was du dann wegputzen musst. haben wir unsren ehrlichen sauberen hass auf euch auch nur einen augenblick vergessen?³⁸

Die offensichtlich psychische und physische Gewalt enthüllt sich in Gewaltphantasien. Die Aggression und Brutalität sind hier eindeutige Antwort auf die Frustration.

in wirklichkeit ekelst sich brigitte vor säuglingen, in wirklichkeit würde sie ihnen an liebsten die zarten fingerknöcheln brechen, die hilflosen kleinen zehen mit bambussplitttern spicken und der frischangekommenen hauptperson einen dreckigen fetzen statt des geliebten nuckelschnullers ins maul stecken [...]³⁹

Der Roman entstand in der frühen (experimentellen) Phase der Jelinekschen schriftstellerischen Tätigkeit, was schon im ersten Blick auch die Typographie des Buches verrät.⁴⁰ Dabei kann die so genannte Neo-Avantgarde Schreibweise entdeckt werden. Die negativen Eigenschaften der Figuren (Brutalität, Alkoholsucht, Dumpfheit) werden durch die Buchstaben präsentiert: Die Vornamen sind oft nur auf eine Abkürzung von „h.“ (wie Heinz) und „b.“ (wie Brigitte) degradiert, „um jeden Eindruck von Individualität zu vermeiden.“⁴¹ Als Ergebnis eines Depersonalisierungsprozesses verfügen sie zusammen trotz des „klaffenden unterschiedes“⁴² über eine gemeinsame Zukunft als „BH“.⁴³

Nicht nur in den *Liebhaberinnen*, sondern in ihren anderen hier belegten zwei Romanen wird die Sexualität als etwas Widerwärtiges und Demütigendes dargestellt. Die Frauen sind durch den Koitus, an dem die Männer Lust finden, körperlich und seelisch beschädigt.⁴⁴ Eine soziale, ökonomische, emotionale Angewiesenheit auf den Mann

³⁶ Spanlang 1992, S. 244.

³⁷ Jelinek 1975, S. 18.

³⁸ Ebd., S. 20.

³⁹ Ebd., S. 35.

⁴⁰ Zurzeit ist sie Mitglied der 68-er Bewegung und von Forum Stadtpark Graz, die eine eindeutige Wirkung auf ihre Schreibweisen ausübten.

⁴¹ Spanlang 1992, S. 288.

⁴² Jelinek 1975, S. 11.

⁴³ Janz 1995, S. 30.

⁴⁴ Lust als Privileg der Mächtigen wird am stärksten im Roman *Lust* thematisiert.

macht die Frau zu etwas Schwächerem, was sie dazu zwingt, ihren Körper und ihre Sexualität zu einem Objekt zu degradieren. Die Reaktion darauf von Seiten der Frau ist Frigidität. Der Koitus ist für sie kein Genuss, sondern ein notwendiges Übel zur Kindererzeugung.⁴⁵

brigitte ist unbewegt, aber sie ist voller schleim, voller übelriechendem schleim. [...] brigitte muss sich beinahe erbrechen. so schlimm war es schon lange nicht. [...] an ein vor-spiel, dass b. spaß machen soll, hat heinz nie gedacht.⁴⁶

Der Geschlechtsverkehr bildet affirmativ die gesellschaftliche Abhängigkeit, Ausbeutung und Unterdrückung ab.

3. „Da lässt sich viel forschen und finden.“ Liebe, Kunst, Körper, Erotik in *Die Klavierspielerin*

Elfriede Jelineks 1983 erschienener Roman *Die Klavierspielerin*⁴⁷ bietet im Laufe seiner langjährigen Rezeption ein breites Inventar für mögliche Interpretations- oder Deutungsweisen: Nach der anfänglich spielerisch-experimentellen Phase der 60er und 70er Jahre verwendet Jelinek nämlich seit den 80er Jahren eine traditionelle Schreibweise. Dabei kann über einer so genannter „moral turn“ gesprochen werden, was für die Weiterentwicklung der amerikanischen postmodernen Literatur der 80er und 90er Jahre von großer Bedeutung ist.⁴⁸ Einerseits können die autobiographischen Züge des Romans erwähnt werden, oder die Österreichkritik bzw. die Verurteilung des Kleinbürgertums. Vor allem wird aber in *Die Klavierspielerin*, die keine weibliche Bekenntnis- oder Geständnisliteratur ist, die Rolle der Frau in Beziehung auf verschiedene Machtverhältnisse (die Kapitalismuskritik oder die Darstellung patriarchalischer Herrschaftsverhältnisse) aufgezeigt mit einem daraus resultierenden gestörten bis anomalen Sexualverhalten. Ein weiterer Aspekt, der an die immer wieder in der Öffentlichkeit auf Kritik stoßenden Leitmotive anschließt, ist in *Die Klavierspielerin* zu finden: nämlich die für den Leser oft befremdende Schilderung der Erotik und Sexualität. Hier soll der Frage nachgegangen werden, wie die alltäglichen Mythen – Begriffe wie Liebe, Kunst, Körper, Erotik – im Roman konzipiert wurden. Die These, von der ich ausgehe und die ich im Folgenden belegen möchte, ist, dass der Roman keine pornographische Literatur darstellt, sondern sich lediglich der thematischen und sprachlichen Mittel dieses Genres bedient, um eine aufdeckende Funktion zu erfüllen.

Jelinek bietet wieder keine positiven Rollenbilder für die Frau, und konzentriert sich auf die ungleich verteilten Existenzchancen von Frau und Mann.⁴⁹

⁴⁵ Spanlang 1992, S. 268.

⁴⁶ Jelinek 1975, S. 87., 46.

⁴⁷ Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*. Hamburg: Rowohlt 1983.

⁴⁸ Kunne 2005, S. 253.

⁴⁹ Auch anhand dieses Romans vermeide ich Jelinek als eine der bedeutendsten Vertreterinnen einer stark kritischen feministischen Literatur zu nennen.

Die Frau ist das Andere, der Mann ist die Norm. Er hat seinen Standort, und er funktioniert, Ideologien produzierend. Die Frau hat keinen Ort. Mit dem Blick des sprachlosen Ausländers, des Bewohners eines fremden Planeten, des Kindes, das noch nicht eingegliedert (ge-gliedert) ist, blickt die Frau von außen in die Wirklichkeit hinein, zu der sie nicht gehört. Auf diese Weise ist sie aber dazu verurteilt, die Wahrheit zu sprechen und nicht den schönen Schein.⁵⁰

Die Dekonstruktion der Trivialmythen erscheinen auch in dem Werk markant.⁵¹ Der Roman demaskiert die Postulate: Begriffe wie Liebe (einerseits zwischen Mann und Frau, andererseits zwischen der Mutter und Tochter⁵²), ein Avancieren durch eigenes Leistungsvermögen (Erikas Pianistenkarriere blieb ohne Erfolg, daher verhindert sie das Fortkommen ihrer eigenen Schüler im Konservatorium), Bilder der Weiblichkeit (über eine Geschlechterdifferenz kann in der Figur von Erika nicht gesprochen werden, sie nimmt als Voyeurin eine traditionell Männern zugeschriebene Position ein, die die geschlechtliche Identität als etwas Variables behandelt), Kultur und besonders die Kunst.

Die Entmythologisierung wird bei der Autonomie der Kunst eklatant in Frage gestellt. An die Stelle des aus den *Liebhaberinnen* schon bekannten Trivialmythos Liebe tritt in *Die Klavierspielerin* die Musik. Als Repräsentationsmedium der bürgerlichen Gesellschaft werden die musikalische Leistung und selbst die Musik dargestellt, deren Bewegungsmechanismen Geld und Macht bedeuten.

Für Erika wählt die Mutter früh einen in irgendeiner Form künstlerischen Beruf, damit sich aus der mühevoll errungenen Feinheit Geld herauspressen lässt, während die Durchschnittsmenschen bewundernd um die Künstlerin herumstehen, applaudieren.⁵³

Erika bedeutet für die profitorientierte Mutter nur ein Mittel, eine langfristige Investition, um ihre misslungenen kleinbürgerlichen Hoffnungen erfüllen zu können, da die Musik und das musikalische Leben in Wien mit einem erworbenen gesellschaftlichen

⁵⁰ Jelinek, Elfriede: Der Krieg mit anderen Mitteln. Über Ingeborg Bachmann. In: Die Schwarze Botin 21 (1983), S. 151.

⁵¹ Weitere Annäherungsweisen sind zum Beispiel die Theorie des polit- und sozialökonomischen Gehalts oder der schon mehrmals erwähnte Einfluss Roland Barthes und Theodor Adornos auf Elfriede Jelinek und ihr Werk. Vgl. Young, Frank W.: Am Haken des Fleischhauers. Zum politökonomischen Gehalt von *Die Klavierspielerin*. In: Gürtler 1990, S. 75–80., sowie von Hoff, Dagmar: Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Destruktion. In: Gürtler 1990, S. 112–119.

⁵² Sie stellt die Rolle der Familie unter die Lupe, kritisiert alles und jeden hart. In der Mutter-Tochter Beziehung wird aufgehoben, dass das Kind das Götzenbild der Mutter ist, wofür die Mama nur ein geringes Opfer will: nämlich das Leben des Kindes. „Das Kind ist der Abgott seiner Mutter, welche dem Kind dafür nur geringe Gebühr abverlangt: sein Leben.“ In: Jelinek 1983, S. 28.

⁵³ Ebd., S. 25.

Status identisch sind.⁵⁴ Die Tochter, ist zurzeit (in einer minderen Position) nur eine Lehrerin am Wiener Konservatorium, aber mit Aussicht auf einen zukünftigen Professorentitel. „Das Kind fungiert in diesem Fall als Ersatzobjekt für die verweigernde Produktivität in gesellschaftlichen Bereichen.“⁵⁵ Erika als Warenproduzentin wurde anhand ihres ökonomischen Gebrauchswertes erzogen und eingeschätzt. Das Kapital ist in dem Sinne ihr Fleiß: Sie wurde aber damit zu einer Sklavin der Interpretation.⁵⁶

Eine weltbekannte Pianistin, das wäre Mutters Ideal; und damit das Kind den Weg durch Intrigen auch findet, schlägt sie an jeder Ecke Wegweiser in den Boden und Erika gleich mit, wenn diese nicht üben will. Die Mutter warnt Erika vor einer neidischen Horde, die stets das eben Errungene zu stören versucht und fast durchwegs männlichen Geschlechts ist.⁵⁷

Die Klavierspielerin kennt offensichtliche psychologische Charaktere, die in Jelineks Œuvre besonders sind: Der Name der Heldin Erika Kohut (ein Vorname, der Heideblume bedeutet) weist auf eine eindeutige Anspielung auf den Narzissmus-Theoretiker Heinz Kohut hin, und es werden auch die Modelle der Psychoanalyse im Text inszeniert. Die klassischen psychoanalytischen Stereotypen von Weiblichkeit werden im ersten Teil des Textes ironisch aufgefasst: Ein Verhältnis von psychischen und sozialen Motiven wird in der Entwicklung von Erika Kohut dargelegt.⁵⁸ Der Name trägt auch in sich schon diese Diskrepanz und öffnet eine innere Dialektik: ein kulturelles Ideal steht nämlich „gegen die hartnäckige Materialität des Lebens.“⁵⁹

Im Text wird eine Frau beschrieben, die auf Grund ihrer Kindheit, auf gewisse Weise, Neurosen entwickelt. Jelinek thematisiert und entmythologisiert die Wichtigkeit des Elternhauses für die gesunde Menschwerdung. Hier wird der Muttermythos als die einzige gesellschaftlich angenommene Form weiblicher Machtausübung verspottet und in einem faschistoiden Verhalten thematisiert. Die mütterliche Instanz verdrängt die Vaterinstanz und übernimmt dadurch seine Rolle. Nach der Geburt von Erika „gab der Vater den Stab an seine Tochter weiter und trat ab. Erika trat auf, der Vater ab.“⁶⁰ Die symbolische Stabübergabe des Vaters bestätigt die Über- oder Weitergabe der phalli-

⁵⁴ „Wie ein Konzernbesitzer, der vor allem auf die Jahresbilanz auf dem Aktienmarkt achtet, verwaltet Frau Kohut das mit vielen kleinen Anleihen und Anlagen herausgezüchtete Unternehmen Erika. Spesen und Verlust sollen möglichst klein, der Profit möglichst groß sein.“ Über den poliökonomischen Gehalt der Mutter-Tochter Beziehung schrieb Young zulänglich. Young 1990, S. 76.

⁵⁵ Cornejo 2006, S. 157.

⁵⁶ Endres, Ria: Ein musikalisches Opfer. In: Bartsch, Kurt / Höfler, Günther A. (Hg.): Elfriede Jelinek. Dossier. Graz / Wien: Droschl 1991, S. 202–207, hier S. 204.

⁵⁷ Jelinek 1983, S. 26.

⁵⁸ Janz 1995, S. 71. Die so genannten „patterns“ (Modells) von Freud (vor allem seine phallozentrische Theorie der Weiblichkeit) und Lacan werden hier parodiert.

⁵⁹ Wright, Elisabeth: Eine Ästhetik des Ekels. Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*. In: Text + Kritik: Elfriede Jelinek. München: edition text + kritik GmbH 1999, S. 83–91, hier S. 83.

⁶⁰ Jelinek 1983, S. 5.

schen Macht an die Mutter.⁶¹ Erika ist in dem Sinne für die Mutter ein Mann-Ersatz, aber auch umgekehrt ersetzt die Mutter für sie einen Mann. „Sie hat noch ein Mütterlein und braucht daher keinen Mann zu frei'n.“⁶² Selbst Erika ist endlich ein Ehemann „bis der Tod sie scheidet“.⁶³ Die psychoanalytische Deutung kann explizit aus dem Text gewonnen werden: Mit dem Verlust des Vaters verliert die Familie den „Phallus“ und Erikas Ursprungsproblematik wird dadurch szenisiert.⁶⁴

Erika beteiligte sich demzufolge an einer asexuellen Erziehung, weil sie einerseits als einzigartig und überlegen aufgezogen wurde⁶⁵ und andererseits ausschließlich nur Klavier üben musste. Sie weiß praktisch nichts über Sexualität, aber sie kann die Gier in sich nicht verstricken, die später eine verzerrte Äußerung verursacht. Dadurch, dass die Frau Mama den Platz des Familienpatriarchen und dessen Machtposition besetzt, werden dieselben Unterdrückungsmechanismen des patriarchalischen Systems in Bezug auf die weibliche Sexualität in Kraft treten: Das Weibliche wird reglementiert und deformiert. Dieser Anspruch erscheint umgekehrt auch in der Mann-Frau-Beziehung, als Erika zur Herrscherin über den Mann und seinen eigenen Körper zu werden versucht.⁶⁶ Das wird erst dann deutlich, als ihr Schüler Klemmer eines Abends in ihre Wohnung eindringt, die Mutter ins Schlafzimmer einschließt und Erika nachher prügelt und vergewaltigt: Er tut das, wozu sie ihn aufgefordert hatte. In der Rolle der Herrscherin will sie den Schüler nicht nur durch die Musik beherrschen, sondern auch durch die Liebe. Die detaillierten Briefanweisungen, die auf ihre Erniedrigung und Erschöpfung abzielen, soll Klemmer auf dieselbe Weise befolgen, wie die strengen musikalischen Gesetze während der Musikstunde.

Die Männer erscheinen in dem Leben der Kohut-Damen als unerwünschte Gäste, die eine völlige Störung bzw. eine Gefährdung dieser Beziehung bedeuten. Mit obiger Szene wird klar: Klemmer vollzieht „den Akt des symbolischen Eindringens in die Gebärmutter und verletzt auf diese Weise nicht nur die mütterliche Sphäre, sondern entweicht auch den einzigen Zufluchtsort der Tochter.“⁶⁷

Die Geheimnisse von Erika (Masturbation, Lauschen in der Peepshow und im Prater) bleiben versteckt. Diese Heimlichkeiten können jedoch keine Freude verursachen, weil immer Gewissenbisse dabei sein müssen, dass Erika dies ohne die Mutter tat. Sie hat somit ein einziges Ziel: diese Symbiose mit der Mutter zu lösen, Verbote der Mutterinstanz zu missachten und bewusst zu übertreten.⁶⁸ Die Deskription von Peepshow, Film und Brief haben nach Obigem die folgenden Konsequenzen: Einerseits kann dies als ein Versuch für die Befreiung von der Allmacht der Mutter und der müt-

⁶¹ Vgl. dazu Cornejo 2006, S. 156.

⁶² Jelinek 1983, S. 15.

⁶³ Vgl. Janz 1995, S. 72., bzw. Jelinek 1983, S. 32

⁶⁴ Ebd., S. 72.

⁶⁵ „Sie ist die Ausnahme von der Regel, die sie ringsum so abstoßend vor Augen hat [...]“ Jelinek 1983, S. 17.

⁶⁶ Cornejo 2006, S. 154.

⁶⁷ Ebd., S. 158.

⁶⁸ Ebd., S. 162.

terlichen Symbiose verstanden werden, andererseits wird die Weiblichkeit ironisiert und der Leser unwillkürlich zum Voyeur gemacht. Die Trivialmythen werden bewusst durch die Modifizierung etablierter Positionen durchkreuzt. Hier wird Jelineks soziale Kritik aufgezeigt und, um meine These abzurunden, damit deutlich gemacht, dass die sexuellen und pornographischen Momente dieses Romans eine entlarvende Wirkung haben sollen.

Erika bestraft ihre Körperlichkeit auch in der Abwesenheit der Mutter, um die Herrschaft über ihren eignen Körper auszuüben. Zur Hilfe der Körpereröffnung wird die väterliche „Allzweck-Klinge“ gerufen, mit der sie eine symbolische Trennung von der Mutter realisiert. Als ein metaphorischer „Befreiungsakt“⁶⁹ kann die Szene betrachtet werden, als Erika ihre Klitoris im Bad mit der Rasierklinge zerschneidet.

Einen Augenblick lang starren die beiden zerschnittenen Fleischhälften einander betroffen an, weil plötzlich dieser Abstand entstanden ist, der vorher noch nicht da war. Sie haben viele Jahre lang Freud und Leid miteinander geteilt, und nun separiert man sie voneinander!⁷⁰

Einen Wendepunkt im Roman bedeutet der Moment, als die Titelheldin ihren Schüler verführen will. Sie beginnt sich immer mehr mit ihrem Leib zu beschäftigen. „Eine Metamorphose macht sie durch.“⁷¹ Für Klemmer ist es wichtig seine körperlichen Bedürfnisse zu befriedigen. Es wäre für Erika auch wichtig, aber sie hat nicht gelernt, wie sie dies durchführen kann. „Es war ihr eigener Körper, doch er ist ihr fürchterlich fremd.“⁷² Ihr Körper wurde nicht verwöhnt, weil sie nie Sport treiben, oder sich attraktiv anziehen durfte. Er blieb fragmentarisch und weist mit der Selbstqual unaufhörlich Grenzen und Beschränkungen zurück.⁷³ Für die Stilllegung des Körpers sorgen ständig die Frauen (Mutter und Oma), die das väterliche Gesetz in der Abwesenheit des Vaters vertreten.

Mutter und Oma, die Frauenbrigade, steht Gewehr bei Fuß, um sie vor dem männlichen Jäger, der draußen lauert abzuschirmen und den Jäger notfalls handgreiflich zu warnen. Die beiden älteren Frauen mit ihren zugewachsenen verdorrten Geschlechtsteilen werfen sich vor jedem Mann, damit er zu ihrem Kitz nicht eindringen kann.⁷⁴

Der Körper von Erika wird als Fleisch erwähnt, wie der Leib eines Gegenstandes. „Ihr Körper ist ein einziger großer Kühlschrank, in dem sich die Kunst gut hält.“⁷⁵ Diese Körperlosigkeit ist das Ergebnis einer lustlosen, lustfeindlichen Erziehung. Sie soll ihrer Karriere zuliebe ihre Weiblichkeit durch die Abtötung des Körpers und die Seh-

⁶⁹ Ebd., S. 163.

⁷⁰ Jelinek 1983, S. 89.

⁷¹ Ebd., S. 204.

⁷² Ebd., S. 88.

⁷³ Wie es auch im Roman steht: „Ihr Hobby ist das Schneiden am eigenen Körper.“ Ebd., S. 88.

⁷⁴ Ebd., S. 35.

⁷⁵ Ebd., S. 23.

sucht nach dem Mann aufgeben. Auch die Liebe zwischen Mann und Frau wird mit dem Aufeinandertreffen zweier Fleischteile verglichen. Der Geschlechtsverkehr wird immer brutal und aggressiv dargestellt.

Mit der Bitte um Liebe und Verstehen dringt er in die Frau kurz entschlossen ein. Er verlangt jetzt energisch sein Recht auf Zuneigung, das jeder hat, auch der Schlimmste. Klemmer, der Schlimmste bohrt in der Frau herum. Er wartet auf das Stöhnen der Lust bei ihr. Erika verspürt nichts. [...] Diese Liebe ist im Kern Vernichtung.⁷⁶

Erika hat sich schon an ihre Fessel so gewöhnt, dass sie unfähig ist, frei zu sein. Sie kann ohne diese Machtordnung schon nicht mehr existieren: Ohne diese und ohne die „mütterliche Zwangsjacke“⁷⁷ wäre sie haltlos und verloren, weil sie zum festen Bestandteil des eigenen Ichs wurden. Die Rückkehr zu der mütterlichen Wohnung bedeutet nicht anderes als eine gescheiterte weibliche Ich-Setzung gegenüber der Mutter. „Sie wollte über ihren Schatten springen und konnte es nicht.“⁷⁸

In *Die Klavierspielerin* gibt es auch kein positives Männerbild: Es wird entweder der Unglückliche, den Mutter und Tochter verspotten, oder das Bild eines aggressiven Wildtieres dargestellt.⁷⁹ Auch bei Erika erscheinen die Aggressivität und der Sadomasochismus ihren Schülern gegenüber. Diese können als Resultat einer unfähigen Abgrenzungsabsicht von der Mutter aufgefasst werden, was dazu führt, dass kein eigenes, unabhängiges Ich entwickeln werden konnte.⁸⁰ In dem Roman gibt es auch kein harmonisches Paar: noch ein im Prater sich liebendes Paar ist Zeugnis für die von der Männermacht geprägte Aggression, in der die Frau sich dazu zwingt, einen Objektstatus und Passivität zu ertragen. „Sie spuckt jetzt, schriller als dem Anlass angemessen, Geifer: Langsamer!! Nicht so stark, bitte. Sie hat sich demnach schon aufs Bitten verlegt. Ergebnis genauso Null.“⁸¹ Bereits diese Stelle projiziert voraus, dass auch Erika später an einer solchen brutalen Notzucht beteiligt sein wird. Es kann als ekelhaft und pervers beurteilt werden, dass Erika anhand des Briefes fordert sie auf diese Weise zu lieben.⁸² Klemmer liebt Erika aber nicht und er hat mit diesem Geständnis nichts zu tun. „Nicht recht begehrt Klemmer diese Frau, sie reizt ihn nicht eigentlich, und er weiß nicht, ob er sie aufgrund ihres Alters oder ihrer fehlenden Jugend nicht begehrt.“⁸³ Erikas Gefühle, wie die Liebe

⁷⁶ Ebd., S. 275.

⁷⁷ Cornejo 2006, S. 165.

⁷⁸ Jelinek 1983, S. 251.

⁷⁹ Es wird damit klar gemacht, dass uns Jelinek einen schon bekannten Männertyp vorstellt, der seine Frau misshandelt, und wegen allem die Frau beschuldigt. „Die Frau wird hernach belogen, betrogen, gequält und nicht oft angerufen. Die Frau wird absichtlich über eine Absicht im Unklaren gelassen.“ Ebd., S. 77.

⁸⁰ Janz 1995, S. 75.

⁸¹ Jelinek 1983, S. 142.

⁸² Die in der Psychotherapie wohl bekannte Tatsache des Bekenntnisses muss hier in Betracht gezogen werden. In diesem Sinne ist die Deklaration der eigenen versteckten Wünsche oftmals selbst die Genesung.

⁸³ Jelinek 1983, S. 202.

und Trauer werden im Roman keinesfalls verdrängt, sondern diagnostizieren ihre Liebes- und Trauerunfähigkeit. Die Dimensionen von Trauer und Liebe werden in den zitierten Texten, wie im Fall der Verse des Schumann-Liedes *Die Winterreise* von Wilhelm Müller, unmittelbar in Sexuelles übersetzt.⁸⁴

Was vermeid' ich denn die Wege,
Wo die ander'n Wand'rer geh'n,
Suche mir versteckte Stege,
Durch verschneite Felsenhö'n ?⁸⁵

Dieser Vers bezieht sich in der Interpretation von Jelinek auf den sexuellen Akt. Dadurch wird die Methode der Psychoanalyse adaptiert, die von der symbolischen auf eine naturalistische Ebene gebracht wird.⁸⁶

Durch die Sprache folgt eine Distanzierung und Destruktion, die die Einfühlung und Identifikation mit den Figuren verhindern. Das Jelineksche Schreibverfahren macht möglich, dass von Montage und Zitat die Prätexte destruiert werden, die den Leser aus der schon gewohnten metaphorischen Funktion herausnehmen. (Der Text kann in dem Sinne ganz naturalistisch aufgefasst werden.) Kanonisierte, kulturelle Erscheinungen, musiktheoretische, -philosophische, -geschichtliche Überlegungen und intertextuelle Bezüge (wie Dichter, Schriftsteller: Goethe, Eichendorff, Rilke, Kafka, Wilhelm Müller; Denker: Adorno, Nietzsche; und Komponisten: Bach, Schubert, Schumann, Beethoven, Bruckner, Schönberg) werden auf ähnliche Weise im Text „benutzt“, besonders die Musik, als „die edelsten Heiligtümer Deutschlands bzw. Österreichs.“⁸⁷ Im Mittelpunkt der Destruktion steht der Jargon, musikalische Fachsprache, Sprichwörter. Diese Begriffe werden zerlegt und in ihren Konnotationen analysiert, die Neologismen ergeben, die wiederum einen verfremdeten Blick auf ein Phänomen erlauben. Der Text untergräbt die Ideologie der traditionellen Ästhetik und enthüllt, was für die Ideale gehalten werden.⁸⁸

Erika erhebt, mit voller Absicht zur Demütigung des Schülers, Bachs Werk in Sternenhöhe; sie behauptet, dass Bach die Kathedralen der Gotik musikalisch dort, wo er jeweils erklinge, wieder neu aufbaue. Erika spürt das Prickeln zwischen den Beinen, das nur der von Kunst und nur für Kunst Ausgewählte spürt, wenn er über Kunst spricht...⁸⁹

Durch ein Wechselspiel zwischen der konkreten und übertragenen Bedeutung von Wörtern wird der Text in der Balance zwischen dem Sarkastischen und der sarkastischen Entwertung und Verurteilung gehalten. Auf der sprachlichen Ebene äußert sich vielmehr eine Mischung aus Zitaten und verfremdeter Neuschöpfung, die eine Leere von

⁸⁴ Janz 1995, S. 85. Vgl. dazu die Textstelle: Jelinek 1983, S. 140.

⁸⁵ Härtling, Peter: *Der Wanderer*. Hamburg: Luchterhand 1991, S. 145–147.

⁸⁶ Janz 1995, S. 86.

⁸⁷ Wright 1999, S. 84.

⁸⁸ Ebd., S. 84.

⁸⁹ Jelinek 1983, S. 102.

Redensarten ergeben. Die Sprache wird bewusst nur auf eine formale Verbindung von Wörtern reduziert. Beschreibungen aus der Perspektive des Erzählers werden mehrmals durch Abschnitte in der erlebten Rede unterbrochen.⁹⁰

4. „Tief in versenktem Raume“ – Entmythologisierung der männlichen Sexualität in *Lust*

Als eine konsequente Fortsetzung ihrer früheren Texte kann der Roman *Lust* (1989)⁹¹ betrachtet werden, der für einen enormen Eklat gesorgt hat und eine polemische Diskussion auslöste. Der Grund dafür ist einerseits die ähnliche Thematik (Entmythologisierung von Natur und Sexualität) und andererseits der Sprachduktus, den sie gewählt hat. Ihre Patriarchatskritik bindet eine dezidierte marxistische Gesellschaft- und feministische Geschlechtskritik zusammen.⁹² Sie demonstriert eine entmenslichte Sprache, die vom Mann determiniert ist. Nach Jelineks Auseinandersetzung mit der feministischen Pornografiedebatte der 80er Jahre wird das Werk als „weiblicher Porno“ vermarktet.

Jelineks Roman bietet die Möglichkeit, den Roman aus jener Forschungsperspektive zu lesen und zu analysieren, die schon der Titel nahe legt:⁹³ *Lust* ist aus dem gescheiterten Projekt entstanden, und lässt als Gegenstück zu George Batailles *Geschichte des Auges* (1928) zu, ein Stück weibliche Pornographie zu schreiben. Es geht hier um einen Text, in dem die Frau (auch als Leserin) Subjekt statt Objekt sexueller Lust ist. Die Übermacht der bisher männlichen Sprache der Pornographie hat zum Scheitern des ursprünglichen Entwurfs geführt und er wurde anders modifiziert: Einerseits beweist dies eben die Unmöglichkeit der weiblichen Pornographie⁹⁴, und andererseits die Destruktion pornographischer Sprach- und Bildmuster. Sowohl mit dem alten als auch mit dem veränderten Projekt steht Jelineks *Lust* im Kontext einer neueren Debatte über männliche und weibliche Pornographie. Der Text, der nicht die weibliche Lust und deren Darstellung abbildet, sondern die männliche Lust und deren extreme, sogar faschistoide Variationen in den alltäglichen familiären Verhältnissen werden dargestellt. In dem Roman wurde aus dem scheinbaren weiblichen Porno eine Art Anti-Porno, und Jelinek zeigt auch mit ihrem sprachlichen Entmythologisierungsverfahren ganz klar und markant darauf, dass die Sexualität (auch in einer konventionellen Ehe) Gewaltausübung des

⁹⁰ Kunne 2005, S. 281.

⁹¹ Jelinek, Elfriede: *Lust*. Hamburg: Rowohlt 1989.

⁹² Luserke, Matthias: Ästhetik des Obszönen. Elfriede Jelineks *Lust* als Protokoll einer Mikroskopie des Patriarchats. In: *Text + Kritik*: Elfriede Jelinek 1999, S. 92–99, hier S. 92.

⁹³ Der Titel des mit Vieldeutigkeit von Wörtern spielenden Romans ist auch die Kontexte ästhetischer Theorien ins Gedächtnis ruft: Wie schon Kants Kritik der Urteilskraft, die das „Gefühl der Lust und der Unlust“ zum Fundament aller ästhetischen Urteile erklärt, fängt Adornos Ästhetische Theorie, in der Auseinandersetzung mit Kant und Freud, mit Reflexionen über Lust an. Aus den Reflexionen Kants, oder Adornos, aber auch Freuds ist zu schließen, dass es ganz divergierende Arten der Lust an Literatur gibt.

⁹⁴ Janz 1995, S. 111.

Mannes über die Frau sein kann und die Destruktion einer ideologisierten Sprache der Sexualität. Insgesamt ist der Roman eine Kritik an der sich auf rasch befriedigende (sexuelle) Lust und (materielle) Gier konzentrierenden Gesellschaft.⁹⁵ Der Titel des Romans scheint eine reine Provokation zu sein. Mit *Lust* haben die dargestellten Szenen, die Gerti und ihren Partner beim Geschlechtsverkehr darstellen, überhaupt nichts zu tun. Der offensichtlich ironische Titel lässt sich nicht nur auf sexuelle Lust, sondern auch auf die Lust der Lektüre beziehen. „Die Skala der Lust ist nach oben hin offen, dafür werden wir keinen Richter brauchen. Der Mann benutzt und beschmiert die Frau wie das Papier, das er herstellt.“⁹⁶

Unter den vielfältigen Verwendungen des Wortes *Lust* findet sich auch folgende, die auch die Lust des Lesers in Frage stellt: „Haben Sie noch immer Lust zu lesen und zu leben? Nein? Na also.“⁹⁷ Marlies Janz konstatiert darüber hinaus, dass Jelineks Erzählform „die Lektüre von Lust fast so ungenießbar macht wie die Art von *Lust*, von der die Prosa handelt.“⁹⁸

Die Geschichte könnte also ganz einfach und klischeehaft wirken⁹⁹, eine „Seifenoper“¹⁰⁰, in der um das Leben einer Familie geht: eine Frau, ein Mann, ein Kind, die seitenslang gesichts- und namenlos sind. Die Frau ist nur eine Randfigur, eine Puppe, die die perversen Fantasien ihres Mannes, des Direktors, ertragen muss. Es geht hier nicht mehr um den Sex, sondern um das Machtverhältnis, das sich im Sex manifestiert.

Nur in der Frau da ist es dunkel. Er zieht in ihren Arsch ein und schlägt vorn ihr Gesicht gegen den Wannenrand. [...] Die Frau z.B. kann oft mit dem Mund ein Rohr bilden, in das sie das Glied des Direktors kniend aufnimmt.¹⁰¹

Hermann ist der Direktor einer Papierfabrik und wendet sich aus Angst vor Aids vom Bordell ab, etwas sich bei den Prostituierten anzustecken (die er sonst gerne konsumiert hat), und seiner Frau zu. Alles ist auf diesen Mann hin bezogen. Er kontrolliert sie, erwartet von ihr, dass sie zur richtigen Zeit am richtigen Ort sei. Sie soll ihm zu Diensten sein, wann er es will, und ihn sexuell befriedigen, wenn er es ihr anordnet. Sie hat keinen Freiraum zu haben und sollte auch keinen für sich beanspruchen.

Der Direktor will jederzeit, auch während der Bürostunden, zu Hause anrufen können, um festzuhalten, ob an ihn gedacht ist. Er ist unausweichlich wie der Tod. Immer bereit zu sein, ihr Herz herauszureißen, es auf die Zunge zu legen wie eine Hostie und zu zei-

⁹⁵ Kunne 2005, S. 292.

⁹⁶ Jelinek 1989, S. 68.

⁹⁷ Ebd., S. 170.

⁹⁸ Janz 1995, S. 122.

⁹⁹ Die hier erzählte Provinzgeschichte ruft eine ironische Variation von Tolstois *Anna Karenina*, Flauberts *Madame Bovary* oder Schnitzlers *Frau Berta Garlan* ins Gedächtnis. Vgl. ebd., S. 112.

¹⁰⁰ Ebd., S. 112.

¹⁰¹ Jelinek 1989, S. 26–27.

gen, dass auch der restliche Körper für den Herrn zubereitet ist, das erwartet er von seiner Frau.¹⁰²

Die zum Alltag gehörende Gewalt drückt sich auch in den Namen aus: Herrmann hat mit den zwei Komponenten „Herr“ und „Mann“ innerhalb des patriarchalischen Diskurses seine eigentliche Bedeutung erhalten. Die „Herr-mann-schaft“ des Vaters ist das ostentative Rufzeichen der zweimalig aufgehobenen Maskulinität innerhalb des patriarchalischen Diskurses.¹⁰³ Der Direktor wiederholt mit ihr das ewig gleiche Spiel, und die Frau lässt es sich gefallen. Die Jelineksche Satire erscheint hier auch: Der Direktor organisiert einen Chor aus den Betriebsarbeitern, lässt seinen Sohn Musik unterrichten, hört Bach, inzwischen als Ehegatte vergewaltigt er „legitim“ seine Frau. Die Ehe bedeutet in dem Roman nicht anderes, als dass die Frau nichts besitzt, nur erleidet, d.h. die Heirat sei mit der Besitzung des weiblichen Körpers identisch. Die Frau versucht seinen Übergriffen durch die Hinwendung zum gemeinsamen Sohn, der „eine Miniaturausgabe des machtlüsternen Vaters“¹⁰⁴ ist, zu entgehen, was ihr nicht gelingt. Ihre Sexualität kann sie deshalb als Mutter auch nicht leben, da die Mutterschaft und Sexualität einander auslöschen. Gerti als Mutter projiziert den Schuldstiftenden Befehl der aus dem *Faust* bekannten Männerpriorität, zum Kindsmord. Mit einem blasphemischen Gegenbild vollzieht sich auch eine Entmythologisierung der „heiligen Liebe“, oder der „heiligen Mutterliebe“. Die Frau und Mutter, göttliches Gefäß heiliger Söhne, kippt den in sie gelegten Inhalt aus, gegen den Schöpfergott wird sie zur Furie der verhaltenen und späteren Destruktion.¹⁰⁵ Diese Mythendestruktion richtet sich auch gegen den religiösen und literarischen Liebesdiskurs.¹⁰⁶ Jelinek benutzt obszöne Analogien zur Umkehrung der christlichen Liebesmetaphysik in eine blasphemische Ausdeutung von Herrschaft und Abhängigkeit.¹⁰⁷ „Fruchtig frisch ist die Liebe im Becher, aber worin verwandelt sie sich in uns?“¹⁰⁸ Der verkürzte Name Gerti weist bewusst („Brigitte, ach nein Gerti“¹⁰⁹) textintern auf eine Frauenfigur Brigitte aus *Die Liebhaberinnen*, die als Brigittes Fortsetzung bestätigt, dass „sie zurechtgestutzt ist auf das weibliche Rollenverhalten, ist auch Komplizin ihres Mannes.“¹¹⁰ Der Name bezeichnet nicht mehr die Person oder eine Identität, die Figuren sind bloße „Zombies“ und „Bedeutungsträger“.¹¹¹

¹⁰² Ebd., S. 55.

¹⁰³ Kunne 2005, S. 291.

¹⁰⁴ Janz 1995, S. 112.

¹⁰⁵ Koch, Gertrud: Sittengemälde aus einem röm. kath. Land. Zum Roman *Lust*. In: Gürtler 1990, S. 135–140, hier S.137.

¹⁰⁶ Ebd., S. 116.

¹⁰⁷ Koch 1990, S. 140.

¹⁰⁸ Jelinek 1989, S. 249.

¹⁰⁹ Ebd., S. 251. Auch im Roman *Gier* trägt eine der Protagonistinnen den gleichen Namen Gerti. Eine Namensgleichheit mit den genannten Titelfiguren gehört zu dem textinternen Verweis, dessen neuestes Beispiel sich bereits die Hauptprotagonistin Brigitte K. in dem neuesten Roman *Neid* ergibt. Siehe: www.elfriedejelinek.com

¹¹⁰ Janz 1995, S. 112.

¹¹¹ Luserke 1999, S. 96.

Eines Tages trifft sie den Studenten Michael, der das genaue Gegenteil von ihrem Mann zu sein scheint: fesch, und ihr zugetan. Sie hat genug von ihrem Mann, betrinkt sich hie und da, und flüchtet immer häufiger vor der Grausamkeit einer erstarrten Ehe. Da kommt ihr der Student mehr als recht, der sie als Frau ernst zu nehmen scheint. Was fast romantisch beginnt, stellt sich aber umso rascher als Hölle dar, der sie eigentlich wieder entfliehen müsste. Wie schon bei ihrem Ehemann hat sie zu lange nicht die Kraft, den Demütigungen zu widerstehen, die ihr Michael zufügt. Er spielt seine Rolle anfangs famos, um sie dann nach Strich und Faden zu degradieren, und ihre weibliche Identität in Frage zu stellen. Michael spielt jedoch mit ihr und demütigt sie. Eine Namensgleichheit findet sich wieder: Michael (dessen Name ironisch auf den Erzengel verweist) erinnert an den Titel einer frühen medienkritischen Prosa *Michael – Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972), dessen Titelfigur auch hier in aktualisierter Variation wieder auftritt. Im Grunde genommen sind „der Direktor“ und Michael gleich. Sie sind Männer, die die Frauen nur als Masturbationsstütze sehen, und sie über deren Gebrauchswert definieren. Es werden hier solche Männer dargestellt, die sich nur über Machtgefüge definieren können, und Frauen „brauchen“, denen sie jegliches Lustgefühl absprechen, und durch ihr selbstbezogenes „Sexualverhalten“ die Frigidität der Lustobjekte schließlich bestätigt sehen.¹¹² Gerti ist ein Spielzeug, was sie eigentlich nicht wahrhaben will. Sie begehrt nicht auf, sondern ergibt sich in eine Rolle, die auf Dauer nur mit dem psychischen Tod enden kann.

Im Gegensatz zu Anna Karenina und Madame Bovary wird Gerti untreu, weil sie den Körper des jungen Mannes wünscht. Neben der Tatsache, dass in diesem Roman die Sprache als De-Metaphorisation funktioniert (d. h. die abstrahierte, symbolische Wortbenutzung wird ins Konkrete über- oder zurückgetragen), hat dies auch einen provokatorischen Zug: Anna Karenina und Madame Bovary gewannen damals die Sympathie des Lesers. Die komplizierte Anmut ihrer Persönlichkeit stand gleichmäßig in Beziehung zur Tragödie. Den Erzähler charakterisiert eine schonungslose, starke Betrachtungsweise, die die verlogene Welt durch seinen Blick bloß stellt. Da stellt sich die Frage, warum die Frau im Topos des familiären Unglücks: die Untreue, die Vertragsbrüchige ist?

Die Vorstellung der charakteristisch Jelinekschen, aussichtlosen, verfremdeten Welt deutet im Weiteren auch darauf hin, dass der Zweck der trivialen Mythen nur darin bestehe, die Welt in Unbeweglichkeit zu halten.¹¹³ Hier wird gezeigt, dass der bereits in den *Liebhaberinnen* thematisierte Machtkampf zwischen den Geschlechtern keineswegs auf die unteren sozialen Schichten oder die Umgebung zurückgeht. Die Heimat als Utopie einer nichtentfremdeten Welt wird in zahlreichen Varianten destruiert. In einer Modifizierung der ersten Zeilen aus dem Gedichtzyklus *Die Winterreise* von Wilhelm Müller („Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh' ich wieder aus“¹¹⁴) wird so konzipiert: „Fremd ist Michael einzogen, fremd zieht er ihn wieder heraus.“¹¹⁵ Die Trennung des Geistes

¹¹² Wie es auch in den *Liebhaberinnen* thematisiert wurde.

¹¹³ Luserke 1999, S. 95.

¹¹⁴ Härtling 1991, S. 145.

¹¹⁵ Jelinek 1989, S. 203.

vom Körper und die Trennung des Menschen von der Natur erscheinen dabei als kulturelle Voraussetzung, beide als Objekte zu beherrschen.¹¹⁶ Auch in der Natur gibt es kein Natürliches mehr, wird erneut ein Landschaftsbild der Kulturindustrie dargestellt, „wo der Bildschirm rauscht.“¹¹⁷ „Die Natur ist nicht mild, die Natur ist wild und die Menschen fliehen vor ihrer Leere ausgerechnet ineinander, wo immer schon einer ist.“¹¹⁸ Das Weltbild der ‚vierpersonigen‘ Trivialromanze geht von der These der obligaten und eindeutigen Verteilung, der Entfremdung und der originalen Anhäufung der Dinge aus.

Lust ist eines ihrer Werke, das auf extreme Weise intertextuell übersättigt ist: Ein Konglomerat von Anspielungen und kryptischen Zitaten der hohen Literatur. Die Zitate aus literarischen und philosophischen Texten werden satirisch verfremdet und auch von Nietzsche über Heidegger bis Peter Handke karikiert. Der Titel spielt wohl auf d'Annunzios gleichnamigen Roman *Lust* (1889) an, der schon in ihrem Theaterstück *Clara S.* verwendet und in den Zusammenhang eines faschistoiden Sexismus gestellt wird.¹¹⁹ Die überwiegende Mehrheit der im Roman verwendeten Zitate stammt von Goethe, Schiller, Rilke, Matthias Claudius, Hölderlin und selbst biblische Sprachverwendung ist hier erkennbar. Gleich im ersten Absatz des Romans finden sich Anspielungen auf Hölderlins Gedicht *Das nächste Beste*. Es geht hier nicht primär um eine Hölderlin-Kritik, sondern um die Entmystifikation der „Heiligung“ des männlichen Geschlechts und der männlichen Sexualität im kulturellen Diskurs.¹²⁰

Das Motto am Anfang des Buches, das von dem spanischen Mystiker Johannes vom Kreuz stammt, ist die sprachliche Form der Inspirierung der heiligen Seele; das begeisterte Lied wird später in *Lust* in dem Abenteuer von Gerti zu einem einfachen Gleichnis zurückgestaltet. Es geht hier wiederum um die Entmystifikation des „Eros“ bzw. die Heiligung von männlicher Sexualität.¹²¹ Statt des Liedes der Seele klingt ein unseelisches Lied. Die kaum verborgene Sympathie des Erzählers gilt dem Sohn, der aus der Gemeinschaft des Vaters und der Mutter hinausgedrängt wurde – diesem zum Schluss metaphorischen Findling.¹²² Die Lebensunfähigkeit der Welt vernimmt die Frau an sich selbst, als sie sich mit dem Kindsmord noch um den letzten Hoffnungsstrahl bringt. Die Einengung der Frau wird durch den Haushalt (Abwaschen des Geschirrs) und den Zwang, der ihrer Natur durch den Mann angetan wird, durch die doppelsinnige Verwendung des Wortes „Geschirr“ aufgezeigt: „Sie läuft frei, ohne Leine. Das ungewaschene Geschirr ist ihr vom Kopf abgestreift. Jetzt hört sie es nicht mehr, das vertrauliche Klirren und Klingen der Schellen an ihrem Zaumzeug.“¹²³ Auf die sowohl öko-

¹¹⁶ Gürtler, Christa: Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität. In: Gürtler 1990, S. 120–133, hier S.120.

¹¹⁷ Jelinek 1989, S. 53.

¹¹⁸ Ebd., S. 238.

¹¹⁹ Janz 1995, S. 111.

¹²⁰ Ebd., S. 114.

¹²¹ Ebd., S. 117.

¹²² Vgl. dazu die Figur Nicolo aus der Novelle *Findling* (1811) von Heinrich von Kleist.

¹²³ Jelinek 1989, S. 83.

nomische als auch sexuelle Vollmacht des Ehemanns verweist etwa das Wortspiel: „Der Direktor sorgt für den Warenkorb und ist Hahn im Korb.“¹²⁴ Viele Wortspiele Jelineks entsprechen einem Scherz indem sie den einzelnen Wörtern eine sexuelle Zweitbedeutung zuschreiben und diese durch scherzhafte Effekte doppeldeutig machen bzw. ihre Mehrdeutigkeit bewusst machen: Es sei hier nur angemerkt, wie z. B. dem Autotank vaginale, dem Einfüllstutzen phallische Bedeutung zugewiesen wird. Die von Jelinek immer wieder hergestellte Verbindung von männlichen Objektbeziehungen zur Frau und zum Auto mit sprachlich minimalem Aufwand, die die sexuellen Aktivitäten des Mannes als „heftige Kolbenstöße“¹²⁵ bezeichnen oder die den Erzähler sich wünschen lassen: „Sie soll ihn einmal in aller Ruhe vollzapfen lassen! Super!“¹²⁶

Jelineks Lust bietet keine Utopie und in dem Sinne ist es kein mimetischer Text, da hier sowohl eine ökonomische als auch eine soziale Realität abgebildet wird. Mythen der kapitalistischen Gesellschaft und des Patriarchats sind keine religiösen Mythen mehr, sondern nur noch deren Derivate.¹²⁷ Jelinek stellt eine neue Sprache mittels mythendestruierendem, ideologiekritischem Verfahren her, durch das ein Diskurs über den Zusammenhang von christlicher Zivilisation und Gesellschaft, Liebes- und Geschlechtermetaphysik aufgebracht und enthüllt wird.

¹²⁴ Ebd., S. 92.

¹²⁵ Ebd., S. 110.

¹²⁶ Ebd., S. 156.

¹²⁷ Luserke 1999, S. 94.

Beatrix Kricsfalusi

DAS THEATER ALS BEDÜRFNISANSTALT

METADRAMATISCHE UND METATHEATRALISCHE SELBSTREFLEXION IN MARLENE STREERUWITZ' *NEW YORK. NEW YORK.*

Là où ça sent la merde
ça sent l'être.

(Antonin Artaud: *La recherche de la fécalité*)

Nach dem verspäteten Anfang von Marlene Streeruwitz' Karriere als Schriftstellerin hatte man kaum Grund zu der Annahme, ihre dramatische Laufbahn ließe sich fünfzehn Jahre später als eindeutige Erfolgsgeschichte erzählen. Obwohl die Autorin sich bereits Ende der 80er Jahre mit Hörspielen zu Wort meldete, war sie dem breiten Theater- und Lesepublikum weitgehend unbekannt, bis Michael Merschmeier 1990 mit dem Aufsatz *Wiener. Blut.*, der zusammen mit einigen Szenen aus ihrem Drama *New York. New York.* in *Theater heute* abgedruckt wurde, die Aufmerksamkeit auf sie lenkte.¹ Es war größtenteils dem von Merschmeier gezeichneten Portrait zu verdanken, dass Streeruwitz' Karriere mit raschen Erfolgen startete: die namhafte Theaterzeitschrift wählte die damals 42-jährige Autorin zur „Nachwuchsautorin des Jahres“, mit ihren zwischen 1991 und 1999 herausgegebenen zehn Dramen gehörte sie zweifelsohne zu den dominantesten und meistgespielten deutschsprachigen zeitgenössischen SchriftstellerInnen des Jahrzehnts.

Die Originalität, die subversive Thematik und virtuose Komposition sowie die dramaturgischen Neuerungen ihrer Texte wurden zu Beginn von der Kritik eindeutig positiv aufgenommen. Jedoch wurden Stimmen der Tageskritik nach der skandalösen Uraufführung von *New York. New York.*² laut, die das prägnanteste Element der Streeruwitzschen Dramaturgie – nämlich die Inszenierung von Gewalt – nicht als Öffnung der geschlossenen Repräsentationsstruktur, die das bürgerliche Illusionstheater bis heute dominiert, sondern als Verunglimpfung der hochkulturellen Institution des Theaters verstanden. Die Empörung des Bildungspublikums in den Münchner Kammerspielen mag ihren Grund darin haben, dass die Zuschauer die offensichtliche Zitathaftigkeit der Figuren und ihrer Repliken, folgerichtig auch die der Gewalt, verkannten. Stattdessen veranlasste die Aufführung zu einer referentiellen Interpretation, wonach der Autorin über

¹ Merschmeier, Michael: *Wiener. Blut.* Ein Portrait der österreichischen Dramatikerin Marlene Streeruwitz. In: *Theater heute* 6 (1990), S. 36–37.

² *Münchner Kammerspiele*, 30. Januar 1993. Regie: Jens Daniel Herzog.

die auf dem Theater unzumutbare Darstellung von Gewalt hinaus sogar deren Bekräftigung und Verbreitung vorzuwerfen wäre.³

Neben der Inszenierung von Gewalt stand die Intertextualität als bestimmendes Textherstellungsverfahren der Streeruwitzschen Dramatik im Fokus der Tageskritik. Während Merschmeier noch in seinem bereits zitierten, in mehrerer Hinsicht kanonisierende Funktion ausübenden, einführenden Beitrag den Eklektizismus und den spielerischen Ansatz der „Zitatjongleuse“ keineswegs in einem verwerflichen Ton besprach,⁴ vermehrte sich später die Zahl derer, die in der Zitiertechnik von Streeruwitz einerseits Bildungsbeflissenheit, andererseits postmoderne Beliebigkeit zu entdecken vermochten.⁵ Ihre 1996 an der Universität Tübingen und ein Jahr später in Frankfurt gehaltenen poetischen Vorlesungen stellten eine weitere Angriffsfläche dar. Der angeblich fundamentalistische Feminismusbegriff und der aufklärerische Subjektbegriff, die diesen theoretischen Texten zugrunde liegen, ließen sich – so die Kritik – mit der literarischen Schreibpraxis der Autorin, d.h. mit ihren – zumeist postmoderne Bastelarbeit, Patchwork, Montage oder Kollage genannten – Texten, nicht in Einklang bringen.⁶ Auch Nele Hempel, Verfasser der bis dato einzigen monographischen Arbeit über Streeruwitz' Dramen, zählt die Auflösung des linearen Geschichtenerzählens – neben der areferentiellen Titelform, der fragmentarischen, vom englischen Idiom durchwebten Sprache der Figuren, der Intertextualität, der feministischen Mythendekonstruktion und der Umfunktionalisierung des Chors – zu den wichtigsten Kennzeichen ihrer Dramatik.⁷ Insofern verwundert es daher nicht, dass er diese unverwechselbare Stiltechnik, die er die „Dramaturgie der Bilder und des Klangs“ nennt, gerade anhand von *New York. New York.* vorzustellen versucht.⁸

Mit der Betonung von „Streeruwitz' postmoderne[r] Choreographie des Dramas jenseits von Sprache“⁹ scheint Nele Hempel sich jedoch denjenigen Interpreten anzuschließen, die das Prinzip der vermeintlichen Beliebigkeit nicht nur in der Anordnung der verschiedenen nicht-schriftlichen Medien (Film, Musik, bildender Kunst) entnommenen Fragmente, sondern auch in dem ganzen intertextuellen Verweissystem des Dramas zu

³ Vgl. hierzu Fliedl, Konstanze: Marlene Streeruwitz. In: Allkemper, Alo / Eke, Norbert Otto (Hg.): Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Berlin: Erich Schmidt 2000, S. 835–850, hier S. 848.

⁴ Vgl. hierzu: „Die Dramatikerin ist eine Zitatjongleuse: Formen, Themen, Wörter werden mit großer Lust am Eklektizismus zusammengewürfelt, zusammengespannt. Ein patchwork [...] [ist] zustande gekommen, eher barock als postmodern wirkend. [...] Wer die Anspielungen finden will und versteht, hat seinen Metaspaß. Wer nicht, schaut einfach dem Spiel zu.“ Merschmeier 1990, S. 36.

⁵ So die treffende Behauptung von Fliedl. In: Fliedl 2000, S. 849.

⁶ Zur anschaulichen Beschreibung des Verhältnisses von Streeruwitz und der Postmoderne siehe Mittermayer, Manfred: Theater der Zersplitterung. Zu den Dramen von Marlene Streeruwitz. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 1 (2001), S. 155–186.

⁷ Siehe hierzu: Hempel, Nele: Marlene Streeruwitz. Gewalt und Humor im dramatischen Werk. Tübingen: Stauffenburg 2001.

⁸ Ebd., S. 47–59.

⁹ Hempel, ebd., 49.



entdecken vermögen. Der Grund dafür, dass in der Streeruwitz-Rezeption Einzelinterpretationen kaum zu finden sind, liegt wohl in der für alle ihre Dramen charakteristischen poetisch-poetologischen Ähnlichkeiten und in dem augenfälligen intertextuellen Bezugssystem, das dem dramatischen Gesamtwerk eine innere Kohäsion verleiht. Die Aufsätze, die das ganze Œuvre behandeln, erwecken aber oft den Eindruck, dass das Bemühen um die Aufdeckung der intertextuellen und intermedialen Beziehungen zuvorderst nicht das Verstehen des Einzelwerks bezweckt. Dieses Interpretationsmodell erhellt das Zitieren vielmehr von seiner produktionsästhetischen Seite her als eine Schreibweise, was sehr wohl zu dem Bekanntwerden der Autorin in der breiten Öffentlichkeit als Zitat-Anhängerin führen konnte. Im Weiteren soll der Versuch unternommen werden, die Funktion der intertextuellen und intermedialen Verfahren in Marlene Streeruwitz' *New York. New York.* zu untersuchen. Besondere Beachtung gilt dabei ihrer wechselseitigen Beziehung, da die Zitate aus nicht-schriftlichen Medien nicht nur die Linearität und binnenfiktionale Geschlossenheit der Handlungsführung zu unterbrechen vermögen, sondern auch für das Aufbrechen der Textualität verantwortlich sind, indem sie sich auf das semantische Feld auswirken, das im Zusammenspiel der diversen Intertexte entstanden ist. Die Analyse an den dramatischen Figuren durchzuführen, scheint umso angebrachter, als die intertextuellen und intermedialen Übernahmen sich zunächst mit der Fragmentarität und Zitathaftigkeit des Subjekts in Verbindung bringen lassen.¹⁰

Von denjenigen, die sich im Herren-WC der Stadtbahnhaltestelle Burggasse aufhalten, ist – laut Didaskalien – „Die Horvath [...] die einzige Person, die eine eindeutige Identität durchhält.“¹¹ Freilich schlüpft sie auch in verschiedene Rollen (sie wird z. B. Therapeutin des Taubstummen oder sie stellt mit Sellner ein Gaunerpaar aus einem 40er-Jahre-Film dar), wobei sie – im Gegensatz zu den anderen – in eine genau umgrenzbare Ausgangssituation zurückkehren kann. Die nicht-sprachlichen Rollenspiele, die zumeist in der bildlichen Darstellung von Elementen der Popkultur (Mick-Jagger-Bewegung, Liebeszene à la Hollywood, Casablanca-Abschied) und von bekannten Artefakten der abendländischen Hochkultur (Pietà, barocke Apotheose) bestehen, lassen sich anhand der Verwandlungen des Taubstummen, dem der Zugang zur Sprache grundsätzlich versperrt wird, am genauesten verfolgen. Das heißt bei weitem nicht, dass diese Art von Rollenspiel lediglich aus der Stummheit der Figur folgen würde, da der Zuhälter, Charly Bleicher, ebenfalls als Montage von klischeehaften, medial-präformierten Verhaltensmustern entsteht; nach seinem „Wildwestauftritt“¹² vernichtet er Lulu in einer gut choreographierten Schlägerei, dann stellt er sich in höflicher Manier einem Grafen vor, den er galant auf eine Pissoir-Benützung einlädt, kurz darauf befreit er die halbtot geschlagene Lulu aus den Händen des Taubstummen so, dass dadurch die Schlusszene des Films *King Kong*¹³ in Erinnerung gerufen wird. Das Rollenspiel des Taubstummen ist nur deswegen augenfälliger, weil er neben der Horvath die einzige

¹⁰ Siehe hierzu: Mittermayer 2001, S. 162–163.

¹¹ Streeruwitz, Marlene: *New York. New York.* In: Dies.: *Waiki-Beach. Und andere Orte. Die Theaterstücke.* Frankfurt am Main: Fischer 1999, S. 23–75, hier S. 24.

¹² Ebd., S. 28.

¹³ Ebd., S. 36.

Figur des Stücks ist, die über eine mehr oder weniger kontinuierliche Bühnenpräsenz verfügt. Als Stricher kehrt er mit seinem Freier, dem Mann mit Hut, in der öffentlichen Toilette ein. Letzterer – ganz zur Empörung des Taubstummen, der sich vernachlässigt fühlt – nimmt sofort die Rolle des Notfallsarztes an, als er Lulus blutenden Körper erblickt. Obwohl der Taubstumme ihm von Anfang an assistiert, wodurch z. B. die „Puls-messungspietà“¹⁴ entsteht, fängt sein wahrhaft intensives und wechselhaftes Spiel mit Lulus Körper erst nach dem Weggehen des Mannes an:

Er kniet nieder und beginnt Lulu zu betasten. Zu Beginn imitiert er noch den Arzt, verfällt aber dann ins Kindlich-Erforschende, sehr zart, sehr kindlich. Er bohrt einen Finger in ihren Mund. Kostet und riecht an ihren Haaren. Er ist vollkommen ein kleines Kind und stößt kleine zärtliche Laute aus. Lulu ist seine Puppe. Langsam versickert das Erfreut-Kindliche aus den Berührungen. [...] Der Taubstumme wird zum erwachsenen Mann / Tier. [...] Der Taubstumme spielt ein Brunftitual und versucht, Lulu beweglich zu machen, sie lebendig werden zu lassen. Schließlich tanzt und tobt er um und über Lulu. In dem Augenblick, in dem er sehr knapp daran ist, Lulu zu vergewaltigen, tritt Charley auf.¹⁵

Der Taubstumme schlüpft in jede denkbare Rolle, die die Situation des leblos auf dem Boden liegenden weiblichen Körpers ermöglicht. Im Laufe der Rollenspiele scheint er sogar eine Entwicklung durch zu machen, die uns zu der Annahme verleiten könnte, sein Werden von einem lallenden Kind zu einem Menschen (oder zu einem Tier?) ließe sich schlussendlich erfolgreich vollziehen. Als aber Frau Horvath ihm in der nächsten Szene die Toilettenaufsicht für kurze Zeit auferlegt, während sie ihre tägliche Pflegearbeit um Herrn Prometheus verrichtet, macht er weitere, zu der jeweiligen Konstellation eigentlich passende, Verwandlungen durch: mit den Toilettenschlüsseln in den Ohren springt er als Mick-Jagger-Affe herum, dann, als die Schwangere ankommt, nimmt er die Rolle der immer vorab kassierenden Horvath ein, und schließlich wird er mit der Tasche der Frau in der Hand zur ‚Stricherin‘. Währenddessen wechseln „die Kitschmelodien à la »I did it my way«“¹⁶ zu Filmmusik à la Hollywood, der Taubstumme und die Schwangere befinden sich plötzlich in einem befremdlichen Film, in dem die – amerikanisches Englisch sprechende – weibliche Stimme der Verfilmung eines Raymond Chandler Romans entstammt und die männliche Stimme Lawrence Olivier aus der Filmversion von Shakespeares gleichnamigen Stück *Richard III.* gehört. Das Zitieren des Mediums Film im Theater erschöpft sich an dieser Stelle jedoch nicht in der Übernahme von klischeehaften Bildern, filmischen Narrationsschemata oder bestimmten Schauspielweisen (vgl. den Casablanca-Abschied oder die Schablonenhaftigkeit der Liebesszenen in den Hollywood-Filmen der 50er oder 60er Jahre). Das hörbare Knistern der Tonspur macht das Medium auch in seiner sinnlich wahrnehmbaren Materialität präsent. Daran, dass der Taubstumme und die Schwangere dem eingespielten Ton nur mit Lippenbewegungen folgen, wird eine weitere filmtechnologische Eigentümlichkeit, nämlich die

¹⁴ Ebd., S. 35.

¹⁵ Ebd., S. 36.

¹⁶ Ebd., S. 37.

Trennbarkeit von Stimme und Körper, erkennbar. Die Loslösung der Stimme von dem Körper erfährt – zumindest bei der Rolle der Schwangeren – eine Verstärkung durch die Dissoziation von sprachlichen und nicht-sprachlichen Zeichen: während des sexuell überdeterminierten, manchmal sogar heftigen Liebeszanks, inspiriert von der berühmten Verführungsszene aus Shakespeares *Richard III.* (I, 2), vollzieht die Frau langsam die Verwandlung in eine „Marienstatue“, eine „perfekte gotische Madonna“¹⁷. Diese Liebeszene ist ein leuchtendes Beispiel für das von Streeruwitz mit Vorliebe praktizierte Verfahren, das in der Verschränkung von hoch- und popkulturellen Sprachregistern besteht, die noch dazu von zwei unterschiedlichen Medien, hier von dem amerikanischen und dem sogenannten Shakespeare-Englisch, getragen werden.

Den immer häufigeren Rollenspielen des Taubstummen setzt sein Epilepsieanfall dessen Heilung Frau Horvath zuerst mit Medikamenten, dann mit einer improvisierten Psychotherapie vornimmt, ein provisorisches Ende. Durch diese kombinierte Behandlung erfolgt „die Befreiung des Taubstummen in die Sprache“. Sein „Abrutschen in Sprachmimikry“¹⁸ manifestiert sich in der Aufgabe der ersten Babylauten zugunsten des rhythmischen Singens:

früh hegeg lüct eih ver wöhntend erschö pfung
höhe nzü gemorg enröt licheg rate
allerer schaf fungpo llend erblü hendeng otth eit
gelenk edes li chtesgä ngetre ppenth rone
räum eaus wese nschi ldeaus wonne tum ulte
stürmi schentzüct engefühlsund plötz lich ein
zehn Spiegel: die die entstr ömte eigene Schön
heit wieder schöpfen zu rück in das eigene Ant litz.¹⁹

Wenn es um die Beschreibung dieses Zustands geht, scheint sogar die Bezeichnung „Sprachmimikry“ eine deutliche Übertreibung zu sein. Denn der Bereich, zu dem der Taubstumme hier Zugang findet, ist bestenfalls die Materialität des Signifikanten und der Stimme, aber keineswegs die Sprache. Der aufmerksame Leser kann im Gesang des Taubstummen eine Strophe von Rilkes zweiter *Duineser Elegie* erkennen, in der die Bestimmung des Engels zu finden ist, als das Wesen, das mit dem sich nicht verflüchtigen Gefühl erfüllt und mit diesem seinem Fühlen völlig identisch ist.²⁰ Überdeutlich wird hier die ironische Parallele gezogen zwischen der autistischen Geschlossenheit des Taubstummen und der narzisstischen, in sich vollendeten, Ganzheit des Engels, dem die Spiegel „die entströmte eigene Schönheit / widerschöpfen zurück in das eigene Antlitz“.²¹ Frau Horvath bleibt mit ihren Erlösungsversuchen durch die Sprache nicht alleine, denn der Streetworker wird von einer ähnlichen Motivation geleitet, indem er

¹⁷ Ebd., S. 42.

¹⁸ Ebd., S. 46.

¹⁹ Ebd., S. 46–47.

²⁰ Siehe hierzu: Gadamer, Hans-Georg: *Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien*. In: Ders.: *Gesammelte Werke IX*. Tübingen: Mohr Siebeck 1999, S. 289–305, hier S. 293.

²¹ Vgl. hierzu: Mittermayer 2001, S. 173–174.

den Jungen zur Artikulation des Wortes „Erlösung“ verleiten will. Das Experiment endet in einem eindeutigen Fiasko, denn die von dem Taubstummen und den drei Stripperinnen dargestellte barocke Apotheose betrachtend verwandelt sich der Streetworker in einen Priester und schreit selbst: „Erlösung“. Das so entstandene Chaos kann dann Professor Chrobath ausnutzen, um seinen lang gehegten Plan zu verwirklichen, d.h. mit einem Karateschlag eine Klomschel, für ihn der Inbegriff abendländischer Kultur, zu vernichten. Die wahre Ironie dieser Szene erhellt sich erst am Ende, wenn sich Chrobath neben den Resten der Klomschel grüblerisch auf sein Kinn stützt und damit eine der bekanntesten Artefakte abendländischer Kultur, den *Denker* von Rodin, in Erinnerung ruft.

Hoffentlich konnten die bisherigen Ausführungen nachweisen, dass Streeruwitz, so Gerda Poschmann,

wie postdramatische Bühnenkünstler [...] mit Verlangsamung und Beschleunigung der Bühnenvorgänge, mit Zitaten aus der bildenden Kunst, mit mechanisierten Bewegungsabläufen, Wiederholung einzelner Sequenzen und der Dissoziation von Körper und Stimme [arbeitet].²²

Die Schwierigkeit der dramatischen Handlung oder des Geschichtenerzählens sei jedoch nicht auf die beliebige Anordnung der – verschiedenen Medien entnommenen – Fragmente, sondern eher auf das medientheoretische Axiom zurückzuführen, nach dem die Botschaft sich von dem sie übertragenden Medium nicht trennen ließe. Die Einbeziehung des von Hans-Thies Lehmann geprägten Begriffs des postdramatischen Theaters in die Interpretation von Streeruwitz' Dramen mag aus mehrerer Hinsicht berechtigt sein, zugleich läuft man dadurch leicht Gefahr, ihre nicht-hermeneutischen Aspekte überzubetonen. Lehmann sah mit Recht das wichtigste Kennzeichen des postdramatischen Theaters in der Umkehrung der Dominanz von Sinn und Sinnlichkeit.²³ Im Weiteren soll jedoch durch die Analyse der Zitiertechnik in *New York. New York.* der Nachweis gelingen, dass es hier nicht, wie Poschmann das in Anlehnung an Lehmann annimmt, um die „Priorität der Erfahrung vor dem Verstehen“, sondern um deren ständiges Oszillieren geht.²⁴

Sogar ein kursorischer Blick auf die Liste der *Dramatis personae* reicht für den Verdacht aus, dass der dramatische Text als Folge des komplizierten Zusammenspiels verschiedener transtextueller Verfahren entstünde. Lulu, die alternde, von ihrem Zuhälter halbtot geschlagene, Hure ruft die Frauenfigur aus Frank Wedekinds Drama *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie* ins Gedächtnis, die als kanonische Verkörperung der

²² Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 156.

²³ Siehe hierzu: Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 275.

²⁴ Vgl. hierzu: Poschmann 1997, S. 155.

„imaginierten Weiblichkeit“²⁵ betrachtet wird. Die „femme fatale“, deren verführerischer Kraft kein Mann widerstehen konnte, beendet ihr Leben als Prostituierte und wird von einem berühmten Freier namens Jack the Ripper ermordet, und zwar in der wohl brutalsten Szene der Dramenliteratur des 19. Jahrhunderts.²⁶ Während aber Lulu einen erbitterten Kampf um ihr Leben führt, fällt ihre heutige Reinkarnation „routinemäßig“²⁷, ohne jeglichen Widerstand, Charley zum Opfer. Eine weitere Gemeinsamkeit stellt das englische Idiom der Figuren dar, das mitunter zum Wesensmerkmal Streeruwitzscher Dramaturgie wurde, aber bereits in Wedekinds Lulu-Tragödie, zumindest in der 1988 bekannt gewordenen, aus der Originalhandschrift rekonstruierten Version, in dem Gespräch zwischen der Frau und dem Serienmörder auftaucht (V, 13).

Der Mann im Dinnerjacket, dessen einwandfreies Benehmen in der öffentlichen Toilette seine Herkunft schon erahnen lässt, entpuppt sich als Johannes Altenwühl. Die Altenwühls und ihr Freundeskreis aus der Gesellschaftskomödie Hugo von Hofmannsthals *Der Schwierige* (1921) gehören zu den immer wiederkehrenden Figuren in Streeruwitz' Dramen. Bereits in dem Hörspiel *Alkmene* (1989) gibt es einen Altenwühl, der sich durch sein „stark nasalisiertes Schönbrunnerdeutsch“²⁸ erkennbar macht. Die befremdlichste intertextuelle Spur lässt sich trotzdem in *Ocean Drive* (1991) entdecken, wo die Hofmannsthalsche Hauptfigur, Graf Karl Bühl, als ein auf dem Privatberg einer Filmschauspielerin lebender Yeti erscheint und gehaltvolle Gespräche mit einem Zwergenforscher führt. Dass Hofmannsthal in seine nach dem Ersten Weltkrieg erschienene Komödie das Gesellschaftsleben einer nicht mehr existierenden österreichischen Aristokratie hinüberzuretten versuchte,²⁹ ist indes zum Gemeinplatz der Literaturwissenschaft geworden. Trotzdem, oder gerade deswegen, sind die Altenwyls ein literarisches Symbol des historischen Rollenverlusts der österreichischen Aristokratie geworden. In Ingeborg

²⁵ Siehe hierzu: Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 43–59.

²⁶ Wedekinds *Lulu*-Tragödie war bis zum Jahr 1988 als eine den Erfordernissen der Zensur angepasste Dilogie bekannt (*Der Erdgeist*, 1895 und *Die Büchse der Pandora*, 1904), als die 1892–94 entstandene Urfassung mit dem Titel *Die Büchse der Pandora*. Eine Monstretragödie herausgegeben von Hartmut Vinçon erschien. In letzterer wird nicht nur der tödliche Kampf selbst ausführlicher und brutaler dargestellt (Lulus Körper wird hier vom Serienmörder eindeutig verstümmelt), sondern auch die Figur des Jack the Ripper detaillierter gezeichnet, nämlich durch das lange, englischsprachige (!) Gespräch zwischen Lulu und Jack (V, 13), welches dem Gemetzel vorausgeht und aus der Fassung von 1904 vollkommen gestrichen wurde. Siehe hierzu: Vinçon, Hartmut: Wie Wedekinds »Lulu« entstand – und unterdrückt wurde. Zur Entstehungsgeschichte von »Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie« (1894). In: Theater heute 4 (1988), S. 16–17.

²⁷ Streeruwitz 1999, S. 29.

²⁸ Fliedl 2000, S. 843.

²⁹ Dies machte auch Hofmannsthal mit den absichtlich plazierten Anachronismen greifbar. Vgl. hierzu Krabiel, Klaus-Dieter: Hugo von Hofmannsthal: Der Schwierige. Charakterstück und Gesellschaftskomödie. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Reclam 1996, S. 258–281, hier S. 262–263.

Bachmanns Prosa, wo die Altenwyls ebenfalls immer wieder auftauchen, ist ihr Streben nach der Aufrechterhaltung des Lebensstils der Wiener Aristokratie nur noch als „lächerliche anachronistische Pose“³⁰ zu verstehen, in welcher als Folge des jahrzehntelangen verhängnisvollen Wirkens der Tourismusindustrie die ganze Hauptstadt zur „Kaiserstadt“ erstarrte. In Streeruwitz' Texten funktioniert Altenwühl nicht einmal als Pose, sondern geradezu als Rolle, denn der Mann im Dinnerjacket ist nicht der Graf selbst, sondern nur jemand, der ihn spielt. Eine Rolle, die sich in den Äußerlichkeiten, im eleganten Outfit und Benehmen erschöpft, da der Aristokrat nach dem vorschriftsmäßigen Benutzen der Toilette während des akkuraten Händewaschens die halbtot geschlagene Lulu einfach wortlos übergeht.

Die Klofrau der Stadtbahnhaltestelle Burggasse stellt einen noch komplexeren Knotenpunkt des intertextuellen Gewebes dar. Im Gegensatz zu Lulu und Altenwühl bringt Frau Horvath nicht einfach einen oder mehrere, klar abgrenzbare(n) Hypotext(e) ins Spiel. Ihr Name lässt sich vielmehr als Architext lesen, der die Assoziation zu der Dramaturgie des kritischen Volksstücks durch die Namensidentität mit dessen bekanntestem Vertreter wachruft. Frau Horvath ist die Verkörperung der Kleinbürgermentalität, deren Entlarvung Ödön von Horváth mit der „Demaskierung des Bewußtseins“³¹ meinte. Streeruwitz' dramatisches Schaffen verortet sich derart in der Tradition des kritischen Volksstücks, dass *New York. New York.* nicht ihr einziges Stück ist, in das sich Horváths zum Architext gewordener Name als Figur hineinschreibt. Als unausweichlich erweist sich daher, dass das 1999 entstandene – bis dato letzte – Drama der Autorin in diesem Zusammenhang berücksichtigt wird, zumal in ihm noch eine andere namhafte Streeruwitz-Figur auftaucht, nämlich der über eine transtextuelle Identität verfügende Professor Chrobath.³²

Die Hauptfiguren von *Boccaccone*.³³ sind die Horvaths, die als Unternehmer für die Reinigung auf dem Flughafen Wien-Schwechat zuständig sind. Alle Zeichen deuten darauf hin, dass sie Nachkommen der Frau Horvath sind; Laut Hans fing seine Mutter mit dem Putzen von Flugzeugklos an, bis sie, von ihrem „unternehmerischen Instinkt“³⁴ geleitet, den Kleinbetrieb durch die Beschäftigung von Asylbewerbern erweiterte. Ferner nennt er die Arien des Kalaf und der Turandot, die er seiner geistig behinderten Schwester abspielt, „die Musik von der Mama“³⁵. Laut Greiner gehört die Benutzung der Musik als kleinbürgerlicher Bildungsjargon zu den Grundelementen Horváthscher Dramaturgie.³⁶ Während sich aber bei ihm die Trivialmusik, nämlich die Operette und das Wiener-

³⁰ Fliedl 2000, S. 843.

³¹ Horváth, Ödön von: Gebrauchsanweisung. In: Ders.: Sportmärchen, andere Prosa und Verse. Gesammelte Werke. Bd. XI. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 215–221, hier S. 216.

³² Einen Professor Chrobath/Krobath gibt es außerdem im Drama *Tolmezzo*. und in Streeruwitz' Roman *Verführungen*.

³³ Streeruwitz, Marlene: *Boccaccone*. In: Dies.: Waiki-Beach. Und andere Orte. Die Theaterstücke. Frankfurt am Main: Fischer 1999, S. 431–481.

³⁴ Ebd., S. 451.

³⁵ Ebd., S. 448.

³⁶ Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen: Francke 1992, S. 387.

lied in diesem Licht lesen lassen, wird bei Streeruwitz vorwiegend die Oper in diese Funktion gesetzt, obwohl in *New York. New York.* auch die kitschigen Melodien präsent sind. Vor dem Hintergrund des bekannten Opernhasses der Autorin,³⁷ der sich aus ihrem radikalen Antikapitalismus nährt, ist es nicht verwunderlich, dass in Streeruwitz' Dramen die Oper zum kulturellen Symbol des Aufstrebens der Kleinbürger wird.³⁸ Den Nachkommen der Horvath ist zwar ein wirtschaftlicher und bis zu einem gewissen Grad sogar ein kultureller Aufstieg gelungen (die Tochter, Tini, ist Universitätsstudentin und spielt Golf in einem Eliteklub), Hans kompensiert seine vermeintliche und reale kulturelle Minderwertigkeit aber weiterhin anhand von kleinbürgerlichen Stereotypen:

Und du. Tini. Dieser Professor. Von diesem Mann wird auch bald nichts mehr bekannt sein. Weil diese Herren glauben, sie wären etwas. Aber immer im Theoretischen. Und da nichts Ordentliches. Verrottet. Besonders die Geisteswissenschaften. Verrottet. Schau mich an. Ich habe nie einen Fuß in eine Universität gesetzt. Und ich bin auch etwas. Ich weiß sogar weitaus mehr als diese Herren. Und ich habe Geld. Wenn ich ein Paar kleine Studentinnen wollte, dann könnte ich sie kaufen. Ich müßte nicht Staatsdiplome und Anstellungen versprechen, damit sie mich lassen. Auf Kosten der Steuerzahler sich sexuell versorgen.³⁹

Die von Hans angeprangerte Gelegenheitsbeziehung von Tini und Chrobath, die als ästhetischer Diskurs über die Rolle von Gewalt in der Kunst beginnt, wird schnell in ein sexuelles Verhältnis umgewandelt. Dies erfüllt hundertprozentig das bekannte Klischee der intellektuellen und körperlichen Verführung zwischen dem reifen Professor und seiner jungen Studentin. Chrobath, der Professor für Theaterwissenschaft, ist der Meinung, ein realer Mord verfüge unabhängig von dem Verhältnis von Realem und Fiktivem über eine größere ästhetische Wirkung als seine Nachahmung im Theater. Nach ihm sei das Theater auf seine spektakelhaften Ursprünge zurückzuführen, d.h. das unmittelbare Erleben von Hinrichtungen und öffentlichen Frauenvergewaltigungen, während Tini für die Wirksamkeit fiktionalisierter und medial-vermittelter Gewalt einsteht: „Pulp Fiction

³⁷ Siehe hierzu den Auszug aus dem Spiegel-Interview:

„SPIEGEL: Eines Ihrer Lieblings-Haßobjekte ist die Oper. Sie würden am liebsten alle Opernhäuser schließen? STREERUWITZ: Natürlich. Was glauben Sie wohl, weshalb die Manager irgendwelcher Großkonzerne bei Kongressen immer in die italienische Oper gehen? Da kriegen sie ihre Beförderung, am nächsten Tag ihre Bilanzbereinigung zu machen und wieder 20 000 Arbeitsplätze abzubauen. Im übrigen ist die Oper für mich eine Exzerzierkunst.“ Zit. nach Hempel 2001, S. 93.

³⁸ Frau Horvaths Opernverständnis wird von einem Schlagerprinzip geleitet, das eigentlich der Operette eigen ist und bereits am Ende der 1920er Jahre zum Niedergang der Gattung führte. Ihre Lieblingsnummern aus *Turandot*, wie beispielsweise die Arie der Kalaf oder „Wenn die zwei singen. Am Schluß. Die tote Liu.“ (Streeruwitz 1999, S. 57), sind zugleich die populärsten Partien, die mittlerweile als Schlager Eingang in die Popkultur gefunden haben. Ohne sie ist eine Eiskunstlaufgala genauso unvorstellbar wie ein Megakonzert der Drei Tenöre.

³⁹ Ebd., S. 446.

war besser als jede Wirklichkeit.“⁴⁰ Chrobaths Argumentation wird in diesem Gespräch nur partiell von dem Willen zur Weitergabe der theaterwissenschaftlichen Einsichten geleitet, die durch die Untersuchung von nicht-repräsentationellen Theaterformen und Performances in den letzten Jahrzehnten gemacht wurden und die vorwiegend die Herstellung und Erfahrung von körperlicher Präsenz betreffen. Genauso gut – wenn nicht stärker – motiviert ihn sein Wunsch, eine unmittelbare körperliche Erfahrung mit Tini so bald wie möglich durchzumachen. Diese Einsichten der Theaterwissenschaft, die übrigens auch das Wesen der Streeruwitzschen „Gewaltdramaturgie“ zu ergreifen vermögen, werden nicht nur dadurch in ein ironisches Licht gerückt, dass Chrobath sie quasi als „Anmachesprüche“ benutzt, sondern auch dadurch, dass Hans die These des Professors, nach der das Theater Hinrichtungsersatz wäre, erfolgreich in die diegetische Realität umsetzt: Chrobath wird von ihm nämlich einfach ermordet. Ähnlich wie in *New York. New York.*, wo die Horvath ihm mit ihren Stricknadeln die Augen aussticht, beginnt der zum Mord führende Kampf hier ebenfalls mit einer Blendung. Vor dem Hintergrund des Kontextes scheint die Blendung in dem zweiten Fall über einen noch eindeutigeren ödipalen Kastrationscharakter zu verfügen. Hans, der übrigens vor ein bisschen Inzest nicht zurückschreckt, daher eine mehr oder weniger offene sexuelle Beziehung zu seiner eigenen Schwester unterhält, greift den Professor deswegen an, weil er ihn in flagranti mit seiner Tochter erwischt, und zwar so, dass er ihm zuerst Tinis Zeigefinger ins Auge stößt.⁴¹

Nach dem Tod des Theaterwissenschaftlers legt Hans Horvath seine kleinbürgerliche Kunstauffassung detailliert dar:

Das Theater wieder in seine metaphysische Rolle einsetzen. Das Theater als Hinrichtungsersatz. Soll unsere Aggressionen kanalisieren. Oder was. Und die, die es machen. Die haben den Spaß. Die sollten zahlen. Die müßten uns bezahlen, dass wir uns das ansehen gehen. Heute geht das nicht mehr so. Die Gesellschaft läßt sich heute nicht mehr mit so ein paar armseligen revolutionären Vorstellungen abspesen. Heute wird abgerechnet. Was einer zusammengebracht hat. Und nicht. Was sich einer gedacht hat. Oder gewünscht. Die Träume von ein paar Verrückten finanzieren. Ha! Und. Außerdem. Vielleicht könnt ihr euch den Satz Lessings einmal zu Herzen nehmen. „Wer eine Ausnahme schildert, schildert unstreitig das minder Natürliche.“ Das ist aus der Hamburger Dramaturgie. 30. St. [...] Das ist die Aufgabe von Kunst. Natürlichkeit. Anleitung für die natürlichen Tugenden. Für das Edle und Richtige. Für die Liebe zu den Eltern. Zum Beispiel.

⁴⁰ Ebd., S. 440. – *Pulp Fiction* (1994), Regie: Quentin Tarantino. Tini verweist hier wahrscheinlich auf die wohl wirkungsmächtigste Szene des Films, in der Vincent (John Travolta) einen Dealerjungen namens Marvin (Phil LaMarr) auf dem Rücksitz eines Wagens versehentlich erschießt und die Kinoszuschauer beim Anblick seiner blutigen Gehirnfetzen auf der Heckscheibe in ein kollektives Gelächter ausbrechen.

⁴¹ Die Interpretation des Erlösungsakts als Kastration wird in *New York. New York.* unter anderem durch die fürsorgliche Geste der Horvath unterstützt, mit welcher sie nach der Blendung dem Professor in der Begleitung einer ihrer Alltagsweisheiten – „Man muß essen“ (Ebd., S. 59.) – eine Knackwurst in die Hand drückt.

Für die Achtung und Ehre dieser Menschen, denen man alles zu verdanken hat. Ich habe nie etwas über meine Mutter kommen lassen.⁴²

Es mag kein Zufall sein, dass hier gerade die Stelle zitiert wird, wo Lessing bei der Interpretation von Corneilles *Rodogune* dem französischen Autor die mangelnde Frauendarstellung vorwirft. Da der Stolz einer Frau unnatürlich erscheint, sei es fehlerhaft, ihn statt der natürlichen Eifersucht als Charaktermotivation der mörderischen Kleopatra einzusetzen.⁴³ Die Situation wird dadurch noch zusätzlich verschärft, dass Hans durch den Hinweis auf diesen Auszug aus der *Hamburgischen Dramaturgie* ein Drama mit solchen klassischen bürgerlichen Werten, wie die Hochschätzung der Familie und die Ehre der Eltern, in Verbindung setzt, in dem Kleopatra zuerst ihren Mann, dann, aus Angst vor der Rache, den einen Sohn ermordet, bis schließlich sie von dem anderen Sohn vergiftet wird. Hans' Argumentation gegen Chrobath, d. h. das nicht-repräsentationelle Theatermodell nach Artaud, ist ein sprechendes Beispiel für die Verwischung zweier Diskurse. Unverkennbar sind erstens die Natürlichkeits- und Bildungspostulate des bürgerlichen Illusionstheaters, zweitens die beliebigen Phrasen des öffentlichen Angriffes, den hauptsächlich FPÖ-Politiker und Kronen-Zeitungs-Journalisten während Claus Peymanns Burgtheater-Intendanz gegen „NestbeschmutzerInnen“ wie Thomas Bernhard oder Elfriede Jelinek führten. Als Folge dieser Auseinandersetzung, die keineswegs sachlich genannt werden kann, stellte sich etwa heraus, dass der Künstler in einem staatlich subventionierten Theater über eine begrenzte Freiheit verfüge, obwohl die Kunst selbst frei sei.⁴⁴ Im Hinblick auf die verspäteten, noch dazu skandalösen Aufführungen der Streeruwitz-Stücke⁴⁵ lässt sich die These wagen, dass die Horvaths die Verkörperung der

⁴² Ebd., S. 446–447.

⁴³ Vgl. hierzu: „Denn einmal ist der Stolz überhaupt ein unnatürlicheres, ein gekünstelteres Laster, als die Eifersucht. Zweitens ist der Stolz eines Weibes noch unnatürlicher, als der Stolz eines Mannes. Die Natur rüstete das weibliche Geschlecht zur Liebe, nicht zu Gewaltseligkeiten aus; es soll Zärtlichkeit, nicht Furcht erwecken; nur seine Reize sollen es mächtig machen; nur durch Liebkosungen soll es herrschen und soll nicht mehr beherrschen wollen, als es genießen kann. Eine Frau, der das Herrschen, bloß des Herrschens wegen, gefällt, bei der alle Neigungen dem Ehrgeize untergeordnet sind, die keine andere Glückseligkeit kennen, als zu gebieten, zu tyrannisieren und ihren Fuß ganzen Völkern auf den Nacken zu setzen; so eine Frau kann wohl einmal, auch mehr als einmal, wirklich gewesen sein, aber sie ist demohngeachtet eine Ausnahme, und wer eine Ausnahme schildert, schildert ohnstreitig das minder Natürliche.“ Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Leipzig: Reclam 1981, S. 158.

⁴⁴ Des weiteren haben Bernhard und Jelinek – als Folge dieser Hetzkampagne – ihren Stücken ein zeitweiliges Aufführungsverbot in Österreich auferlegt.

⁴⁵ Während der Münchner Uraufführung von *New York* verließ ein Großteil des Publikums den Zuschauerraum. In ihren *Tübinger Poetikvorlesungen* zitiert Streeruwitz aus dem langatmigen Brief einer bayrischen Zuschauerin, die ihr vorwirft, mit diesem Stück den ganzen Abend ruiniert zu haben: „Eine Freundin und sie hätten da ein Abonnement. Sie hätten sich für den Abend umgezogen. »Aus Aachtung vor der Kunst«, hätten sie das getan. [...] Sie hätten noch ein Glas Sekt vor der Aufführung getrunken. [...] Dann sei ja mein Stück gekommen. Die beiden Frauen hätten ja nicht mehr essen gehen können. Danach. Der Ap-

kleinbürgerlichen Mentalität sind, die ihre antiquierte Kunstauffassung der öffentlich subventionierten, kulturellen und gesellschaftlichen Institution Theater auferlegen und dadurch die produktive Rezeption subversiver Texte verunmöglichen will, deren Ziel gerade in der Sprengung der geschlossenen Repräsentationsstruktur und der Neudefinition der moralischen Anstalt Theater besteht. Daher kann *Boccaleone*, nicht nur aufgrund der zeitlichen Zufälligkeit seiner Entstehung als der (temporäre) Abschluss des dramatischen Werks von Streeruwitz betrachtet werden, die immer wieder ihre Unzufriedenheit mit der Inszenierungspraxis ihrer Stücke äußerte.⁴⁶

Den Horvaths und Professor Chrobath tritt noch Sellner an die Seite, der seine Identität ebenso über mehrere Texte hinweg zu bewahren vermag. Sein Name ließe sich auch in dem Fall als sprechender Name⁴⁷ verstehen, wenn die charakteristischste Eigenschaft des seine Heimat den Touristen verkaufenden Fremdenführers nicht seine österreichisch-englische Mischsprache wäre. Dieses Pidgin eignet sich für ihn genauso gut für die Begleitung der japanischen Reisegruppe, wie für die Leitung der „Feldarbeit“ der Grünen Männchen vom Mars auf Erden. Die Entlarvung der Tourismusindustrie gehört nicht ohne Grund zu den wichtigsten kulturkritischen Perspektiven von *New York. New York.* Der Fremdenführer Sellner präsentiert den wissensdurstigen Japanern eine öffentliche Toilette als Sehenswürdigkeit, weil da „die Tafel mit der Aufschrift »k. k. Piß- und Bedürfnisanstalt« und def[r] Doppeladler“⁴⁸ ausgehängt wird:

SELLNER Gentlemen. I want to show you. No. Not this. (Er meint Lulu.) This is... ja ... ein Unfall... accident. Yes. Yes, you. With the many cameras ... Look here. Yes, please. Here you can see. You are in an antique WC. This toilet is built 1910 and was opened by the last Emperor of Austria, Franz Joseph (Fraantz Tschosef.) It is told that he pissed in here and said: »It was very beautiful. I was very pleased.« He always said this.⁴⁹

petit sei ihnen vergangen gewesen. Die Briefschreiberin habe sich beschmutzt gefühlt. Sie habe nach Hause flüchten müssen. Und sie sei von allem Männlichen so angeekelt gewesen. Alles Männliche sei ihr so zuwider gewesen, daß sie die Nacht allein habe verbringen müssen. Die Gegenwart ihres Mannes sei ihr zuwider gewesen und sei es weiterhin.“ Streeruwitz, Marlene: Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 63.

⁴⁶ Interessanterweise ist diese nicht die einzige Stelle, wo durch Professor Chrobath die ironische Stimme der auktorialen Selbstreflexion spricht. In dem Stück *Elysian Park*, erscheint er nicht einmal auf der Bühne, jedoch wird er als „der anerkannteste Fachmann auf dem Gebiet der psychopathologischen Textanalyse“ zitiert. Gemäß seinem Gutachten bestünde ein kausaler Zusammenhang zwischen der Selbstauslöschung des Subjekts durch schizophrene Vervielfältigung und den prägnantesten Charakteristika Streeruwitzscher Figuren, nämlich „der Auflösung des Satzzusammenhangs“ und des „formalen Grammatikverlust[s]“. Streeruwitz, Marlene: *Elysian Park*. In: Dies.: *Waiki-Beach. Und andere Orte. Die Theaterstücke*. Frankfurt am Main: Fischer 1999, S. 233–291, hier S. 274–275.

⁴⁷ Wie die meisten süddeutschen Dialekte ist das Wienerische auch durch die stimmlose Aussprache des stimmhaften „s“ am Wortanfang gekennzeichnet. So wird im Wiener Dialekt das englische Verb „sell“ in Sellners Name nicht nur lesbar, sondern auch eindeutig hörbar.

⁴⁸ Streeruwitz 1999, S. 32.

⁴⁹ Ebd., S. 32–33.

Diese Textstelle legt ein ironisches Zeugnis von dem grundlegenden Funktionsprinzip des Tourismus ab, das im eigenen finanziellen Interesse die Konstruktion einer verkäuflichen Sehenswürdigkeit derart vollzieht, dass ein nationales Stereotyp, in diesem Fall die Kaiser Franz Joseph als gütigen Trottel kanonisierende Anekdote, im Nachhinein in die Topographie der Wirklichkeit hineingeschrieben wird. Die Japaner in Lederhosen, die einander unter dem Originalschild in „Pinkelpose“ gleichzeitig fotografieren und filmen, dabei auch den „Kaisersatz“ im Chor skandieren, sind nicht der politischen Inkorrektheit oder dem rassistischen Humor der Autorin zum Opfer gefallen.⁵⁰ Ihr karikiertes Benehmen soll eher die Behauptung untermauern, dass der Tourist und die Sehenswürdigkeit Produkte derselben Industrie sind. Es ist nämlich nicht anzunehmen, dass der klischeehafte, alles fotografierende Tourist aus Japan etwa substanziell auf das grenzenlose Akkumulieren der medial verfestigten Erlebnisse eingestellt wäre. Vielmehr geht es darum, dass er gar nicht anders kann, weil der Ready-made Diskurs des Tourismus nicht einmal den Versuch einer interpretativen Vermittlung zwischen dem Eigenen und dem Fremden unternimmt (vgl. Sellners Leistung in der obigen Szene).

Sellner, der womöglich von dem selben „unternehmerischen Instinkt“ wie die Horvaths in *Boccaleone* geleitet wird, begnügt sich nicht mit dem Ausverkauf der bekannten Reliquien der Kaiserstadt, sondern er bringt Frau Horvath mir einem lukrativen Geschäftsplan dazu, den von ihr heimlich in einem Abstellraum des Aborts gepflegten Herrn Prometheus als Sehenswürdigkeit zu verkaufen. Eine Bemerkung, die Frau Horvath in Bezug auf den im WC masturbierenden Taubstummen macht, lässt erahnen, dass Herr Prometheus nicht durch die bloße Namensgleichheit mit seiner mythischen Entsprechung in Verbindung gebracht werden kann: „Dem Burschi sollte der Herr Kratos einmal beibringen, wo Gott wohnt.“⁵¹ Bereits die erste Verhandlung der Geschäftspartner (Szene XIV) enthält reichlich Hinweise darauf, wer wohl die durch Bühnenabwesenheit gekennzeichnete Figur sein kann; so erfahren wir zum Beispiel, dass die „zwei Gfraster“ es eigentlich soweit bringen könnten, wenn er überhaupt sterben könnte, und dass die Horvath nie zusieht, weil sie solche Schweinereien nicht aushalten kann.⁵² Eindeutig wird es jedoch erst in der letzten Szene, in der die Horvath da unten, wie eine weibliche Entsprechung des Hephaistos, tatsächlich den für das ganze Menschengeschlecht gemarterten Menschen⁵³ behütet und pflegt. Der Dialog zwischen Horvath und Sellner setzt sich aus den Argumentationsmustern und sprachlichen Klischees der (dubiosen) Geschäftemacherei zusammen: Sellner versucht die Klofrau von der Rentabilität seiner Geschäftsidee zu überzeugen, wofür er sogar in „eine ungeduldige Gewerks-

⁵⁰ Siehe hierzu Hempel 2001, S. 173.

⁵¹ Streeruwitz 1999, S. 44. – Auf die Frage Sellners, warum sie nicht endlich in Pension gehe, antwortet die Horvath wie folgt: „Glauben Sie, der Bias sucht sich eine andere.“ (S. 51.) In diesem Kontext gilt es sicherlich nicht als willkürlicher Interpretationsschritt, im Satz den Namen der anderen Riesengestalt, Bia, zu entdecken.

⁵² Ebd., S. 54.

⁵³ Siehe hierzu: „SELLNER (wienerdialektenglisch:) Gentlemen. You must wait a bit. Please do wait. And be silent. I know you are very anxious to meet the tortured mankind.“ (Ebd., S. 71.)

chaftspredigt“⁵⁴ ausbricht. Die Horvath weigert sich dagegen, wegen des hohen Risikos, so lange, bis sie ihren Gewinnanteil von 1000 auf 15000 Schilling pro Reisegruppe hinaufschrauben kann. In der nächsten Szene (XVIII) lassen sie in ihrer Diktion das Register der kleinkarierten Geschäftemacherei hinter sich und rutschen in die Sprach- und Verhaltensmuster der 40er-Jahre-Gaunerfilme hinüber, und schließlich lösen sie sich am Schluss des Stückes in der scheinbar karnevalistischen Verschränkung von Registern und Medien völlig auf.

Als Frau Horvath, laut Vereinbarung, die Japaner gegen eine bestimmte Summe in den heimlichen Nebenraum einlässt, aber ihr Versuch zu fotografieren wegen Prometheus' Weigerung scheitert, versucht Sellner sie zunächst aus Angst vor dem Gelynchtwerden zu bedrohen, dann aber im deklamatorischen Burgtheaterstil anzuflehen:

SELLNER Nicht länger sprech' ich rätselhafte Warnungen.
Seid selber Zeuge, daß ich jene Frevelspur
Vergangner Greuel Schritt für Schritt aufwittere.
Durch dieses Haus tönt fort und fort der Rachechor
Einstimmig, doch in grausenvoller Harmonie
Berauscht zu höchster Raserei von Menschenblut,
Und schwer hinauszubannen, tobt und schwelgt am Herd der ...
[...]

HORVATH Sie müssen ihn nur fragen, was er will. Fragen Sie ihn, was er will. Er wird etwas haben wollen. Er hat halt auch seine Bedürfnisse.

SELLNER (küßt ihr die Hand:) Und was, wenn Offenbarung
uns nicht wird,
So gar geneigt zu glauben ich mich fühle.⁵⁵

Im Unterschied zu den bisher analysierten Figuren löst sich das Rollenspiel Sellners von der konkreten Situation ab und gewinnt dadurch eine zusätzliche Verstärkung. Die Interpretationsmöglichkeiten des von Sellner Gesagten im Kontext dieses Dialogs lassen sich durch die eklatante Theatralität der Sprechweise und die Verschränkung der Sprechakte vermehren. Werden die obigen, ohnehin *Kassandra* aus *Aischylos' Agamemnon* entlehnten Zeilen⁵⁶ einerseits für einen illokutionären Akt gehalten, lassen sie sich als Offenbarung verstehen (die Wahrsagerin hört an dieser Stelle nämlich mit dem rätselhaften Sprechen auf und entlarvt die mörderische Verschwörung gegen *Agamemnon*). Die perlokutionären Effekte, die dabei erzielt werden, sind andererseits die des Beschwörens und Hilferufens. Der Kontext würde überdies Frau Horvath erlauben, das Gesagte referentiell zu lesen, d. h. die Witterung „jene[r] Frevelspur / Vergangner Greuel“ für eine Bedrohung zu halten, die sich auf das mögliche Lüften des Prometheus-Geheimnisses richtet. Sellner wollte sie nämlich kurz davor, in seiner Angst vor den enttäuschten und wütenden Japanern, der Polizei melden, die übrigens den „durch dieses Haus“ tönenden „Rachechor“ dadurch in Szene setzen, dass sie bereits an dieser

⁵⁴ Ebd., S. 54.

⁵⁵ Ebd., S. 71.

⁵⁶ Streeruwitz zitiert *Aischylos' Agamemnon* in der Übersetzung von Johannes Minckwitz (1183–1189).

Stelle den zweiten Teil des Zitats, später in derselben Szene Kleists Gedicht *Germania an ihre Kinder*, laut skandieren. Frau Horvath lässt sich auf dieses Rollenspiel nur insofern ein, als dass sie das Gesagte – womöglich aufgrund der Vortragsweise – als Hilferuf interpretiert. So erteilt sie Sellner den Rat, Prometheus nach seinem Willen zu fragen, aber sie bleibt durchgängig im fachmännischen Diskurs des Verhandelns und überhört den Zitatcharakter des von ihrem Dialogpartner Gesagten. Jedoch sind Aischylos' Zeilen durch die Erwähnung von Chor, Gewalt, Blut und Rätsel⁵⁷ auch semantisch von Belang, auch wenn die Horvath nur ihr Übertragungsmedium, den „getragene[n], singend-edle[n] Vortrag“⁵⁸ wahrzunehmen vermag. Offenbarung, Rätsel und Rollenspiel sind ebenfalls in Heinrich von Kleists *Amphitryon* von großer Bedeutung, dem Sellner seine nächste Replik entnimmt: „Und was, wenn Offenbarung / uns nicht wird, / So gar geneigt zu glauben ich mich fühle.“⁵⁹ Gemeint ist die Schlüsselszene des Stückes (II, 5), in der den *Amphitryon* spielende Jupiter Alkmene davon zu überzeugen versucht, dass es der mächtigste aller Götter selbst war, der sie in Gestalt ihres Ehemannes nachtsüber heimsuchte. In dem zitierten Satz stellt Jupiter sogar das Ausbleiben der Offenbarung der Wahrheit als Strafe dafür in Aussicht, dass Alkmene statt Gottesverehrung sogar beim Beten ihren Mann vergöttere (sie stellt sich dabei *Amphitryons* Gesicht vor). *Amphitryon* versucht vergeblich das Rätsel seiner eigenen Verdopplung zu lösen, seine Identitätskrise wurde nämlich durch göttliche Willkür ausgelöst, so kann sie auch nur durch göttliche Offenbarung beseitigt werden. Die Identitätsproblematik macht zwar einen wichtigen Bestandteil des vielschichtigen Bedeutungspotentials von *New York. New York* aus, doch kann man nur noch eine ironische Rekontextualisierung der mythischen Antwort beobachten, denn nicht einmal die integritätsbildende Kraft lässt sich hier einsetzen, geschweige denn die Integrität selbst.

Obwohl das Rätsel und seine Lösung in fast allen Hypotexten von *New York. New York* eine wichtige Rolle spielen, wurden die von Prometheus geforderten drei Rätsel sicherlich der Handlung von Puccinis Oper entnommen. Geleitet von der Rachgier, die sich aus dem Gedenken an eine von den Tataren geschändete Ahnin nährt, verschließt die blutrünstige Prinzessin Turandot ihr Herz mit drei Rätseln vor ihren Freiern, die sie nach den gescheiterten Versuchen folgerichtig köpfen lässt, bis schließlich Kalaf die scheinbar unlösbare Aufgabe bewältigen kann. In Puccinis *Turandot* sind die Lösung der drei Rätsel und die Enthüllung des Identitätsrätsels untrennbar miteinander verschlungen. Die Lösung des letzten Rätsels soll erst den Namen der Prinzessin, d.h. ihren ultimativen identitätsverbürgenden Faktor ergeben, auch wenn bereits die richtigen Antworten auf die ersten zwei Fragen (Hoffnung und Blut)⁶⁰ viel über ihre Persönlichkeit

⁵⁷ Zur Deutung des zweideutigen Rätsels als Erhellung des fragwürdigen Charakters der Macht überhaupt siehe: Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler 1991, S. 83.

⁵⁸ Streeruwitz 1999, S. 71.

⁵⁹ Ebd., S. 71.

⁶⁰ Die Bedeutung von Puccinis *Turandot* geht daher über die einfache Übernahme des Drei-Rätsel-Prinzips weit hinaus, da auch die jeweiligen Lösungen der Rätsel in das intertextuelle Gewebe des Streeruwitzschen Dramas integriert werden; durch die Hoffnung wird die Beziehung zum Pandora-Mythos hergestellt, während das Blut sich wie ein roter Faden durch das

verraten. Aus dem Erkennen des Anderen im Rätsel wird von Kalaf ein wechselseitiges Spiel gemacht, indem er der Prinzessin erlaubt, der Heirat zu entfliehen, wenn sie ihn zu benennen, also seinen Namen, zu erraten vermag. Bei Streeruwitz wird das Rätsel der Identität durch drei einfältige, auf die Alltagsrealität gerichtete Fragen abgelöst. Prometheus' Fragen, die sich auf das Datum, den Brotpreis und die Nationalhymne richten, kann der mitunter in eine Rollenvielfalt zerfallene Sellner allerdings nicht beantworten. So findet er sich wieder auf die Hilfe der Horvath angewiesen:

SELLNER (wieder Burgtheater:) Ah!
 Ich bin gekommen
 Weil Du ein sanftes Mädchen bist, weil ich
 Auf deine Gute, schöne Seele baue.
 Sieh, Mädchen, sieh. Ich habe keine Freunde mehr
 Auf dieser Welt als Dich allein. Einst warst Du mir so gut...
 HORVATH (ungerührt:) Fünftausend
 SELLNER Ich ehre Ihre Handlungen,
 Auch wenn ich sie nicht fasse...⁶¹

Diesmal zitiert Sellner Don Carlos' Flehen an Prinzessin Eboli (IV, 15), von der der Infant vermeint, sie sei sein einzig verbliebener Freund, wobei gerade die Frau die Schlüsselrolle in den Machenschaften gegen ihn spielt.⁶² Die Horvath erweist sich als eine vergleichbar falsche Verbündete des dem japanischen Rachechor preisgegebenen Fremdenführers. Durch den Geist der Poesie ist sie nicht zu überzeugen, da für sie allein das Materielle zählt, mit welchem sie von Sellner, in Begleitung von Ebolis Worten, mit welchen sie den Marquis von Posa des bedingungslosen Vertrauens der Königin versichert, schließlich versorgt wird (IV, 21). Sein ganzes Geld muss er loswerden, damit Herr Prometheus' dritter Wunsch in Erfüllung geht und die Horvath zuletzt die Nationalhymne vorträgt, die – im Gegensatz zu Datum und Brotpreis – der Lebensrealität nicht mehr entspricht. Die Klofrau singt nämlich feierlich das Deutschlandlied (bzw. vermutlich nur dessen erste Strophe), dessen hiesige Textform eigentlich lediglich dann als „österreichische“ Nationalhymne galt, als Österreich als Staat nach dem Anschluss an das Deutsche Reich aufhörte selbstständig zu existieren. Dass das Herren-WC der Stadtbahnhaltestelle Burggasse nicht nur durch den Geist der Kaiserzeit, sondern auch durch die Atmosphäre einer anderen Epoche österreichischer Geschichte geprägt wird, ist nicht zu übersehen. Letztere wird neben der Vertonung von Fallerslebens *Das Lied der Deutschen* auch durch Kleists Ode *Germania an ihre Kinder* ins Gedächtnis gerufen, die den gerechtfertigten Einsatz von Gewalt für Landesverteidigung und Heimatschutz verkünden soll und daher von der instrumentalistischen nationalsozialistischen Kulturpolitik

gesamte Stück hindurchzieht.

⁶¹ Streeruwitz 1999, S. 73.

⁶² Es passiert schon zum zweiten Mal, dass Sellner auf das erste Gespräch zwischen Carlos und Eboli (II, 8) zurückgreift. Als er das Datum wissen wollte, entlehnte er der Prinzessin die Worte, mit denen sie dem Kronprinz aufgrund ihrer unerwiderten Liebe Rache schwört (Ebd., S. 72).

hochgeschätzt wurde.⁶³ Das Außerkraftsetzen der Linearität der Zeit macht sich bereits in Szene XIII bemerkbar, wo zwei Maturanten einen dritten mit gymnastischen Übungen, zusammengestellt aus Hitlerposen, quälen und dadurch die Praktiken der Körperzüchtigung im Nationalsozialismus quasi ‚humoristisch‘ rekontextualisieren. Danach verwandeln sie sich im Handumdrehen in 60-Jährige in dem Pissoir. Wie bereits die Beispiele erkennen lassen, wird die diegetische Welt von einer Art mythischer Zeitlosigkeit, „der Wiederkehr des Gleichen“ regiert. Ihre Verkörperung stellt Frau Horvath dar, die sich in ihrem unterirdischen Reich – wer weiß wie lange schon – nur auf ihre Strickerei konzentriert und sich den sie umgebenden Ereignissen wo möglich entzieht. Selbst Streeruwitz hält sie für die Figuration der Zeitlosigkeit, zumal, wenn sie ihre Protagonistin als Trägerin des faschistoid-kleinbürgerlichen Bewusstseins interpretiert:

Eine Mitmache-Frau, die immerwährende Kleinbürgerin. Sie lebt den Faschismus, den es untergründig seit je gegeben hat, in ihrem Untergrund weiter. Doch als Bürgerliche ist sie nicht nur brutal, sondern auch sentimental, steigt ein in die heroische Mutterrolle und füttert den Gequälten zutode – zum Leben.⁶⁴

Als „eine journalistische Ungenauigkeit“⁶⁵ lehnt Nele Hempel die von vielen Kritikern geteilte Meinung ab, dass die Horvath eine der Nornen, der drei germanischen Schicksalsfrauen darstelle. Indes lässt er zu, dass gerade im Hinblick auf die dramaturgische Funktion der strickenden Klofrau die Parallele zu den Moiren, den Gestalten der griechischen Mythologie einleuchtet, welche durch das intertextuelle Bezugssystem des Stückes sogar noch motivierter erscheint als der Verweis auf den germanischen Mythenkreis:

Wie der blutige Faden, der sich rot durch das Theaterstück zieht und so szenenverbindende Wirkung hat, hält die Figur der Horvath [...] die Handlung um das Wiener Herrenpissoir zusammen. Ebenso unbeteiligt wie Nornen und Moiren angesichts des von ihnen gewebten und gesponnenen Schicksals der Menschen bleiben, sitzt Frau Horvath auf ihrem Stuhl und strickt, greift nicht ein, hilft nicht.⁶⁶

Diese Vorstellung erhält eine zusätzliche Bekräftigung durch die willkürlich gesetzte, jedoch pikante Ähnlichkeit zwischen *Klotho* und *Klofrau*, dem Namen der für das Spinnen des Menschenschicksals verantwortlichen Göttin einerseits und der Wesensbestimmung der Horvath andererseits.⁶⁷

⁶³ Siehe hierzu: „CHORDER JAPANER Das Geschehne sei vergessen; / Droben wird ein Richter messen. / Keinem nichtgen Erdengut / Flammt, an diesem Tag, das Blut! [...] Eine Jagdlust, wie wenn Schützen / Auf der Spur dem Wolfe sitzen! / Schlägt ihn tot! Das Weltgericht! / Fragt nach Euren Gründen nicht!“ (Ebd., S. 74.)

⁶⁴ Zit. nach Merschmeier 1990, S. 37.

⁶⁵ Hempel 2001, S. 92.

⁶⁶ Ebd., S. 92.

⁶⁷ Seit Hesiodos sind die Moiren unter den Namen Klotho, Lachesis und Atropos bekannt. Wie die Namen auch zeigen, ist es nur Klotho, die tatsächlich den Lebensfaden spinnt, während Lachesis dessen Länge bemisst und Atropos ihn mit seiner Schere erbarmungslos

In *New York. New York.* nimmt Streeruwitz unverkennbar die Umdeutung des Prometheus-Mythos vor, daher lohnt es sich die Schlusszene zumindest in diesem Rahmen, wenn nicht sogar vor dem Hintergrund einer weiten mythen- und kulturkritischen Perspektive zu untersuchen, welche sich aus der Einschätzung der Geschichte des Titanen als „ein Schicksalsmythos des Abendlandes“⁶⁸ ergibt. Die Erwähnung von Kratos und Bias [sic!] sowie die Hinweise auf den alleine, vor der Welt verschlossen leidenden, Prometheus und das Schlussbild selbst lassen darauf schließen, dass von den zahlreichen Mythenbearbeitungen Aischylos' *Der gefesselte Prometheus* als der Hypotext dieses Stückes betrachtet werden kann. Während aber in Aischylos' Drama der gefesselte Titan dem Zorn des Zeus, d. h. Erdbeben, Sturm und „Blitz auf Blitz“, erliegt und mitsamt Felsen verschlungen wird,⁶⁹ weil er sich weigert eindeutig zu sagen, wer Zeus vom Thron stürzen wird,⁷⁰ ist es bei Streeruwitz der bereits in den Abgrund gestürzte „offene[], bluttriefende[] Pferdekadaver“⁷¹, der als Prometheus das präsentiert, was das „Blitzlichtgewitter“ verschlingt, bis die Kameras „sich in den Kadaver versenkt haben“⁷². In der Geschichte der Mythenüberlieferung hat sich Aischylos damit hervorgetan, dass er „die Prometheusgestalt ins Licht der Tragödie der Kultur gestellt“⁷³ hat: Er gab den Menschen Hoffnung und außerdem verlieh er ihnen „das Feuer und damit die ganze folgenreiche Fähigkeit zur Erlernung der ‚Technai‘, die Fähigkeit zur Kultur“⁷⁴. Nach Gadamer besteht das Tragische des Mythos darin, dass Prometheus zwar durch diese Tat die ganze Menschheit vor dem Verderben rettet, nur sich selbst vermag er, der den Menschen „die Fähigkeit zur Selbsthilfe“⁷⁵ gab, nicht zu helfen. In *New York. New York.* wird aber die Dekonstruktion des Mythos nicht durch das Aufzeigen dessen vollzogen, dass es die Menschen sind, nicht Zeus, die den Titan unerlöst leiden lassen (im Sinne des Mythos stünde so etwas nämlich nicht in der Macht des Menschen).⁷⁶ Das dekonstruktive Potential der Inszenierung des Titan als ein blutiger, den Kameras hilflos ausgelieferter Pferdekadaver besteht viel mehr darin, dass dadurch das Verhältnis des Menschen zu Prometheus nicht mehr als das Erkennen des eigenen Leidens an der Kultur in der lei-

durchschneidet.

⁶⁸ Gadamer, Hans-Georg: Prometheus und die Tragödie der Kultur. In: Ders.: Gesammelte Werke IX. Tübingen: Mohr Siebeck 1999, S. 150–161, hier S. 151.

⁶⁹ Siehe hierzu Aischylos: *Der gefesselte Prometheus* (1080–1091).

⁷⁰ Vgl. hierzu Droysens Übersetzung: „HERMES Der Vater heißt dich, was du prahlst von einstger Eh, / Und wer vom Thron ihn stürzen würde, kundzutun; / Das alles sollst du sonder Rätsel und Betrug / Bestimmt und einfach sagen. Nicht zwiefachen Weg.“ Aischylos: *Der gefesselte Prometheus* (947–950).

⁷¹ Streeruwitz 1999, S. 75.

⁷² Ebd., S. 75.

⁷³ Gadamer: Prometheus und die Tragödie der Kultur, S. 155.

⁷⁴ Ebd., S. 156.

⁷⁵ Ebd., S. 156.

⁷⁶ Siehe hierzu Nele Hempels Interpretation, die unter dem Einfluss der oben schon zitierten Selbstdeutung der Autorin entstanden sein mag: Hempel 2001, S. 98.

denden Gottheit, sondern als die Befriedigung der unstillbaren Sehnsucht nach skurilem Spektakel aufgezeigt wird.⁷⁷

Das Schlussbild, das wegen Schwierigkeiten seiner szenischen Verwirklichung übriggens aus den meisten Inszenierungen gestrichen wird,⁷⁸ erweitert die Präsentationsmöglichkeiten von Gewalt, die im Mittelpunkt von Streeruwitz' Interesse am Mythos steht. Die Vielzahl der drängelnden Kameras um den Pferdekadaver weist darauf hin, dass die Gewalt als Machterhaltungsinstrument sich gegenwärtig nicht in konkreten Angriffen auf die leibliche Integrität des Menschen erschöpft. Prometheus muss im Medienzeitalter auch die Mediengewalt erleiden.⁷⁹ Außerdem werden in *New York. New York.* weitere Aspekte der Mediengewalt kritisch angesprochen, wie die Gewalttätigkeit von Medieninhalten, deren Präsentationsart und Wirkung auf den Betrachter. Wie sich aus den obigen Ausführungen hoffentlich herausstellt, erhebt das Stück einerseits die Multimedialität zum dramaturgischen Ordnungsprinzip, andererseits wird zweifelsohne das Theater im Fokus seiner medienkritischen Perspektive gehalten. Es mag ja kein Zufall sein, dass das transtextuelle Feld des Stückes, mit wenigen Ausnahmen, aus Dramen besteht, die alle die Auswirkung von Gewalt auf das Individuum thematisieren. In den meisten von ihnen dient Gewalt als Mittel zum Ergreifen und/oder Erhalten von Macht mit der nachdrücklichen Betonung ihrer destruktiven Wirkung auf zwischenmenschliche Beziehungen, deren wohl prägnanteste Manifestation der zurückbleibende Leichenberg in *Richard III.* ist. Unsere Aufmerksamkeit wird jedoch auch auf subtilere Formen von Gewalt gelenkt, wie die spanische Etikette in *Don Carlos*, die auf die strenge Disziplinierung der menschlichen Natur abzielt, oder wie die alltägliche, aber untergründige Gewalt, deren Darstellung durch Ödön von Horváth und andere Autoren des kritischen Volksstücks Eingang in die dramatische Tradition gefunden hat. Es wäre trotzdem ein Trugschluss anzunehmen, dass die Gewaltdarstellung so etwas wie eine gattungsspezifische Eigenschaft der Tragödie sei. Als sprechendes Beispiel dafür, dass die Gewalt sich auch in die Gattungsgeschichte der Komödie eingeschrieben hat,⁸⁰ mag neben dem Horváthschen Volksstück gerade eben Kleists *Amphitryon* dienen.

Obwohl die von den Griechen über die Klassik bis heute reichende Geschichte der zwei großen dramatischen Gattungen sich als die Geschichte von Gewalt schreiben ließe, bleibt die Darstellung von Gewalt nach wie vor im Rahmen der *bienséance*, d. h. sie

⁷⁷ Zu Prometheus als Produkt der Kunst sowie zur theatralischen Selbstreferenz der Schlusszene vergleiche Schöblier, Franziska: Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre. Tübingen: Narr 2004, S. 113–114.

⁷⁸ Siehe hierzu Hempel 2001, S. 97.

⁷⁹ Vgl. hierzu Streeruwitz, Marlene: Während der Verwesung: Über den postfaschistischen Prometheus. Programmheft zur Uraufführung von „New York. New York.“. Münchner Kammerspiele, 30. Jan. 1993. Zit. nach Hempel 2001, S. 99.

⁸⁰ Es scheint mir in diesem Zusammenhang allerdings unerlässlich darauf hinzuweisen, dass Streeruwitz bei ihrer Mythosinterpretation von einer liberalen Auffassung von Freiheit und Subjekt ausgeht, die sich womöglich auf den Prometheus-Mythos nicht problemlos anwenden lässt. „Nicht in seiner Freiheit, in seiner Ohnmacht“ so stellt Hans-Thies Lehmann in Bezug auf Aischylos' Prometheus fest, „artikuliert sich zum erstenmal auf der tragischen Bühne das Subjekt.“ Lehmann 1991, S. 85.

erfolgt nach den Normen des bürgerlichen Illusionstheaters. Als Unterschied dazu muss hinzugefügt werden, dass die Tragödie im Interesse der Vermittlung des Dekorums den phänomenologischen Körper zumeist abgeschafft, d.h. im Prinzip durch Semiotisierung dematerialisiert, hat, während die Komödie – zumindest in bestimmten Epochen der europäischen Theatergeschichte – der Leiblichkeit des Menschen Rechnung getragen hat (man denke nur an den skatologischen Humor).⁸¹ Das subversive Potential von *New York. New York.* liegt weniger in der feministischen Mythosdekonstruktion oder in der Entlarvung der latenten gesellschaftlichen Gewalt durch Inszenierung,⁸² als viel mehr in der gewagten Parallele, die zwischen der öffentlichen Bedürfnisanstalt und dem Theater als moralische Anstalt gezogen wird.⁸³ Die partielle Namensgleichheit von Burgtheater und Burggasse ist nicht zu übersehen,⁸⁴ zumal letzteres sich, so Frau Horvath, ebenfalls unter der Aufsicht des Kulturamtes⁸⁵ befindet. Sie wacht genauso über Einhaltung der sittlichen Regeln ihres unterirdischen Reiches wie das Prinzip der *bienséance* über die Repräsentationsordnung des bürgerlichen Illusionstheaters. Wie bereits die Schlusszene erkennen lässt, ist ihre wichtigste Eigenschaft, dass sie nicht zusieht. Ihr ist es vollkommen egal, wer welche Schweinerei veranstaltet (kotzen, Tampon einführen, masturbieren, usw.), Hauptsache, sie kann wegschauen. Die (Pseudo)Anständigkeit des Illusionstheaters erfährt durch die die Aufführungen begleitende regelrechte Empörung zusätzlich eine wirkungsgeschichtliche Bestätigung, wobei in diesem Zusammenhang die Frage nicht ungestellt bleiben darf, ob die jeweilige Inszenierung zusammen mit der Zitathaftigkeit der Figuren und ihrer Repliken auch den Zitatcharakter von Gewalt aufzuzeigen vermochte. In der Regel verschiebt sich das stete Spannungsverhältnis von referentieller und figurativer Lesart des Dramas im Akt der Inszenierung eindeutig ins Referentielle, vor allem aufgrund der Unkenntlichkeit der Zitate aus den nicht-

⁸¹ Siehe hierzu: Greiner 1992, S. 5.

⁸² Siehe hierzu das Selbstverständnis der Autorin: „Beschreibt also eine Frau eine Welt, die besser ist als die, die ist, verstärkt sie damit aktiv die dadurch hergestellte Bewußtlosigkeit der Frau. Verstellt die eigenen Erinnerungen. Löscht die eigene Geschichte aus.“ Streeruwitz, Marlene: Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 123–124.

⁸³ Das Stück impliziert eigentlich eine noch explizitere Parallele, nämlich die metaphorische Gleichsetzung der abendländischen Kultur mit der Klamuschel. Besonders pikant wird die Geschichte an dem Punkt, wo dem verletzten Chrobath nach dem verhinderten Angriff auf die Klamuschel übel wird und während er sich übergibt, wird er von der Horvath folgendermaßen getötet: „Und da wollen Sie die Klamuscheln zertrümmern. Da sehen Sie, wie man nicht verzichten kann auf sie.“ (Streeruwitz 1999, S. 58.) Der Spur der metaphorischen Übertragung folgend werden wir leicht zu der Annahme verleitet, dass die Gleichsetzung der zwei Elemente von einer Funktionsähnlichkeit motiviert ist – auf gut Deutsch gesagt sind beide zum Kotzen.

⁸⁴ Siehe hierzu Vestli, Elin Nesje: Ein akustisches Setting. Überlegungen zur Dramaturgie von Marlene Streeruwitz. Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Nr. 9. 2001. www.inst.at/trans/9Nr/vestli9.htm. [13.11.2008]

⁸⁵ Streeruwitz 1999, S. 29.

sprachlichen Medien.⁸⁶ Diese Versatzstücke der visuellen Medien relativieren zwar die Textualität der literarischen Zitate, trotzdem hat sich die Behauptung, sie seien willkürlich angeordnete sprachliche Einheiten, die ihrer ursprünglichen Bedeutung beraubt worden sind, eindeutig als voreilig erwiesen.⁸⁷ Denn es gibt nämlich einen metadramatischen und metatheatralischen Horizont, vor dessen Hintergrund die Gesamtheit der Textauszüge, Bilder, Geräusche und Melodien in *New York. New York.* als gattungs- und theatergeschichtliche Reflexion lesbar wird.

⁸⁶ Zur Problematik der szenischen Konvertierbarkeit des Nebentextes in *New York. New York.* vergleiche Bayerdörfer, Hans-Peter: Nebentexte, großgeschrieben. Zu Marlene Streeruwitz' Drama *New York. New York.* In: Forum Modernes Theater 21/1 (2006), S. 37–52.

⁸⁷ Siehe z. B.: Poschmann 1997, S. 159.

V.

Attila Bombitz ✓

RECYCLING

ZU ROBERT MENASSES *TRILOGIE DER ENTGEISTERUNG*

Robert Menasse entlehnt die poetischen Grundbegriffe seiner ersten Romane im Grunde genommen Hegel (sinnliche Gewissheit), Georg Lukács (selige Zeiten bzw. brüchige Welt) und Niki Lauda (Schubumkehr). Damit übt er hartnäckige Kritik an den Totalitätssehnsüchten des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Der Geist, der die Welt noch verbessern will, verwandelt seinen Glauben in bittere Diskurse. Grund dafür ist, dass die Welt erkennt: Sie muss sich verändern, kann es aber nicht. Die geistige Arbeit der Menschheit also ist ein purer Skandal. Menasse vertritt da die philosophische These über die Totalität der Weltganzheit – frei nach Hegel und Lukács –, und er demonstriert sein Weltmodell nach Lauda in Form einer lockeren Romantrilogie, die gleichzeitig eine Travestie des an Richtungslosigkeit zerfallenen Subjekts bietet. Gibt es noch philosophische Literatur? Kann sie überhaupt noch gültig sein? Menasse spielt auf einem weiten Feld: Das philosophische Werk, das in seiner *Trilogie der Entgeisterung* immer wieder thematisiert wird, bekommt eine konkrete Form. Er schafft keine Thesenliteratur, er illustriert seine Romane nicht mit philosophischen Hintergedanken; sein Thema ist nicht die Verbesserung der Welt. Menasse nimmt die alte Tradition des Erzählens und dessen Formen wieder auf. Er ist jenseits der Metafiktionalität wieder handlungsorientiert, die Gattung ist der gutbekannte Familien- und Bildungsroman. Menasse simuliert die alte Ordnung: Er hält Hegels *Die Phänomenologie des Geistes* in den Händen, er liest thesenhaft das Inhaltsverzeichnis von hinten nach vorne, er wiederholt dabei auch die Hegelschen Thesen des jungen Lukács, und mit dem technischen Fachbegriff ‚Schubumkehr‘ verweist er auf die Anomalien des Weltzustandes. Seine Protagonisten können noch einmal ein Leben führen wie einst die Figuren von Marcel Proust, Thomas Mann oder Heimito von Doderer, nur tun sie das bereits vor den Kulissen seiner „entgeisterten“ Romanwelt. Warum könnte man nicht gleich mit der möglichen Fortsetzung von Hegel auch ein drittes Mal in Form einer Trilogie spielen? Mittels ironischer Neuaufnahme der Widerspiegelungstheorie von Lukács und des bürgerlichen Epos? Mit Niki Lauda wird die Welt auf den Kopf gestellt: Alles ist zitierbar, das sind die Erfahrungen der brüchigen Welt, und dazwischen zeigt sich fokussiert der totale Zerfall des Subjekts. Deshalb können wir auf den letzten Seiten der Trilogie (des Romans *Schubumkehr*) nur über leere Lichteffekte einer Videokassette lesen: Das Ich hat sich inzwischen aufgelöst. Es gibt niemanden mehr, der zu sehen ist, aber auch niemanden, der sehen könnte. Der Grund für die Auslöschung des Subjekts ist in der sogenannten pseudo-philosophischen Entgeisterung zu suchen. Es wird noch immer das Ganze beansprucht, die Welt erlebt aber die letzten wahnsinnigen Stadien einer negativen Entwicklungsgeschichte, die globale Züge trägt.

Hegels idealistische Ansichten über die Entstehungsform des absoluten Geistes führen als Zitate bei Menasse zu einem „Satyrspiel“.¹ Ob wir an der neuen Jahrhundertbzw. Jahrtausendwende überhaupt noch von einem Glauben an die Geschichte, an ihre Sinngebung und inhaltliche Zielrichtung sprechen können, ist mehr als zweifelhaft. Hegels 'Recycling' artikuliert sich da aber nicht im Sinne des postmodernen Nihilismus: Menasse beginnt sein totalistisches Erzählen immer wieder, seine Geschichten können einfach nie zu Ende gehen. Der sogenannte Anfang setzt die Fortsetzung voraus, 'the show must go on' – und zwar auch ohne Sinn, nach den neuen Konditionen des Weltzustandes. Oder wie sich Leo Singer am Ende des Romans *Selige Zeiten, brüchige Welt* verabschiedet und damit direkt auf eine mögliche Fortsetzung hinweist: „Leo ging. Ein starker Wind kam auf. Solange Menschen Engel brauchen für ihre Gräber, dachte Leo, ist die Geschichte nicht zu Ende. Nicht zu Ende.“² Die Prophezeiungen über die Apokalypse des Geistes wie über den absoluten Geist sind für die Welt unrezipierbar. Die Welt ist an sich, wie es geschrieben steht, aber davon nimmt sie keine Notiz. Die Welt ist kein Objekt.

Leo betrachtete die dicken Bücher auf seinem Schreibtisch. Was haben sie verändert? Nichts. Was haben sie bewirkt? Nichts. Nicht einmal, daß ich diese Arbeiten lese. Und wie viele haben jahrelang gearbeitet, deren Arbeiten ich nicht einmal kenne? Was haben sie bewirkt mit ihrem jahrelangen fleißigen Arbeiten? Nichts, nicht einmal, daß ich ihre Namen kenne, oft nicht einmal eine Professur an irgendeinem Philosophischen Institut.³

In der Romantrilogie wird die Originalität in ein ironisches Licht gerückt und der ganze theoretische Systemaufbau in Frage gestellt. Die Theorie und ihre misslungene Praxis bilden den Hintergrund, vor dem das Leben der Figuren auch Zitat ist; Zitat ist die Welt, Zitat ist der Roman. Alles ist eine Frage der Geschichte und der Redeweise: Kann noch etwas Neues gesagt, geschaffen werden? Mit der biblischen Paraphrase „Am Anfang war die Kopie“ wird die postmoderne Zitiertechnik übertrieben: Das fiktive Werk der Trilogie über die *Phänomenologie der Entgeisterung* erscheint dennoch als ein wirkliches Werk unserer Wirklichkeit. Die klassische Trilogie wird um eine Studie ergänzt und verwandelt sich somit in eine Tetralogie. Robert Menasse verleiht seinem Protagonisten programmatisch ein reales Leben, schreibt eine Biographie für ihn und publiziert selbst dessen endphilosophisches Werk nach Hegel: *Die Phänomenologie der Entgeisterung* in der Zeitschrift *manuskripte* (111/1991).

Die subjektive Sehnsucht nach dem Systemaufbau entspricht dem objektivierten „Entgeisterungs“-Wollen. Leo Singer, der selbsterwählte Philosoph und Hegel-Nachahmer, versucht diese ideenlosen Ideen wenigstens in seiner Lebensführung zu legitimieren. Menasses erster Roman *Sinnliche Gewissheit* (1988) mit seinen textimmanenten und metafikionalen Aussagen ist als Einführung, als Vorstadium zum totalen Roman

¹ Vgl. Engler, Jürgen: Geist und Leben – spiegelverkehrt. In: neue deutsche literatur 7 (1992), S. 155–158, hier S. 157.

² Menasse, Robert: *Selige Zeiten, brüchige Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1997, S. 374.

³ Ebd., S. 180–181.

zu betrachten. Doch *Sinnliche Gewissheit* ist zugleich eine Art Endstadium, und auch der noch nicht angekommene Roman Gilanian muss bereits da ankommen: Der Protagonist des ersten Romans namens Roman Gilanian berichtet als deutschsprachiger Lektor an der Universität Sao Paulo in erster Person Singular über sein alltägliches, gelangweiltes Leben. Er hat bereits den Dokortitel erworben, und trotz der stark begrenzten geistigen Arbeitsmöglichkeiten in seiner österreichischen Heimat will er seine intellektuelle Tätigkeit fortsetzen, er nimmt also die ihm angebotene Lektoratsstelle am germanistischen Lehrstuhl in Brasilien an. Zwar birgt die biographische Lesart viele Gefahren in sich, es ist aber bekannt, dass die Lebensgeschichte von Roman Gilanian im Roman viele Ähnlichkeiten mit der des Autors aufweist: Menasse unterrichtete ebenfalls jahrelang in Sao Paulo. Der Chronotopos ‚Brasilien‘ ist also nicht ganz erfunden. Wichtiger sind die stereotypenfreie und realistische Darstellung der brasilianischen Lebenswelt, das reflektierte Spiel mit brasilianisch-portugiesischen Wortwendungen, die auch einen „brasilianische[n] Autor“ aus Menasse machen könnten.⁴ Roman monologisiert über diese „fremden“ Phänomene in grammatisch-kausalen Übungssätzen und erlebt dabei sein sinnliches Gewissheitsstadium. Er leidet unter dem uninteressierten Nichtstun und dem subjektlosen Dasein, das aber in kultischer Irritation auf ständige Erfüllung wartet. Die Handlung spannt sich im Wechsel von Frauennamen und Lokalen, Sex und Onanieren, G’schichtl-Erzählen. Die inneren Monologe enthalten Leidenstraden über die Hindernisse des absoluten Geistes, systemkritische Aussagen über die Kriterien des Romanschreibens, autopoetische Reflexionen über den Mystifizierungszwang der Zufälle. Brasilien als Welt erscheint im Roman ohne Karneval- und Fußballbezüge, in der minderheitsartigen Symbiose ehemaliger österreichischer Flüchtlinge jüdischer Abstammung und Ex-Nazis wird ein neues, postmodernes Österreich in Brasilien kreiert. „Brasilien (als Zuflucht- und Einwanderungsland) ist dennoch nicht zufällig der Ort des Romaneschehens, denn hier ist es den Deutschsprachigen, vor allem den Österreichern möglich, sich wie daheim zu fühlen“⁵ – und zwar dadurch, dass die ideologischen und moralischen Oppositionen sich in dem „verösterreicherisierten“ Brasilien auflösen. Roman, der Protagonist, findet in der Beschäftigung mit seinem Romanentwurf die Möglichkeit des Auswegs aus dieser existenziellen Sackgasse:

Doch die natürliche Vorstellung, daß ehe ich mich an die Arbeit begeben, ich mich zuerst über das Wie verständigt haben mußte, hatte eine chaotische Vorstellung vom Ganzen und Furcht vor dem Scheitern in mir bewirkt. Jeder Gedanke, den ich hatte, jede Idee, die ich notierte, vermehrte nur den Wust der Einzelheiten, in denen ich keine Ordnung erblicken konnte.⁶

⁴ Pfersmann, Andreas: Der Weltgeist zu Besuch im Brasilien Robert Menasses. In: Die Welt erscheint unverbesserlich. Zu Robert Menasses *Trilogie der Entgeisterung*. Hg. von Dieter Stolz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1997, S. 252–263, hier S. 253.

⁵ Beckermann, Thomas: Versuch, die Auslöschung eines Bildes zu beschreiben. In: Stolz 1997, S. 79–101, hier S. 80.

⁶ Menasse, Robert: *Sinnliche Gewissheit*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1988, S. 239.

Romans Lieblingsfigur in seiner Lebenswelt ist Leo Singer, der in der Bar Esperança (in der Bar jeder Hoffnung) seine Lehre über die sinnliche Gewissheit propagiert. Leo Singer dient ihm als Muster für seinen Roman, in dem die Schicksalsgeschichte eines Geistesmenschen mit tragischem Ausgang erzählt werden soll. Dieser Roman wird zum zweiten Roman von Menasse, also Romans Roman, *Selige Zeiten, brüchige Welt*, in dem auch der allwissende Erzähler aus seinem langen Schlaf in der Moderne erweckt wird – nicht ganz unproblematisch. Der auferstandene Geist des Erzählens kann mit dem Problem, wie denn Geschichten, Motive, Stoffe miteinander zusammenhängen (sollten), nichts mehr anfangen. Zuerst entsteht der Roman des Romans (*Sinnliche Gewissheit*) über die Zufälle des Lebens, dann der tatsächliche Roman (*Selige Zeiten, brüchige Welt*), wo auch Roman als Protagonist in bestimmten „sich-erinnernden“ Szenen auftritt. Nachträglich verwirklicht Menasse selbst Leo Singers sekundäres Werk (*Die Phänomenologie der Entgeisterung*) als Satellit der Trilogie, und zum Schluss wird Romans Heimkehr aus Brasilien nach Österreich in einem intermediatisierten Roman (*Schubumkehr*) dargestellt. Dieser „letzte“ Roman hat keinen direkten Erzähler mehr: Die Geschichten, Motive und Stoffe folgen in einer Art Dekomposition aufeinander, die zerstreute und virtuose Erzählsituation wirkt gleichzeitig anachronistisch und ironisch. Der mittlere Teil, *Selige Zeiten, brüchige Welt*, will ein Großkonstrukt nach dem Muster des modernen Romans sein; der allwissende Erzähler beschwört die Gattung des polyphonen und essayistischen Romans herauf, er analysiert, erklärt und kommentiert und bietet dem Leser oft mit didaktischem Ziel unmissverständliche Bedeutungsvarianten. Karl-Markus Gauß schreibt in seiner Rezension: „Kühn ist schon der Anspruch, mit dem [Menasse] antritt, versucht er doch nichts Geringeres, als die große epische Form neu zu beleben und den Zusammenhang einer heillos zerfallenen Welt in der Totalität des Romans wiederherzustellen.“⁷

Die Beziehung der Teile zum Ganzen ist im Folgenden variationsfrei: Die drei Romane verfügen über eigene, autonome, aber zielgerichtete Handlungslinien, denen sich weitere kleinere Handlungen in großer Zahl anschließen. Sie sind jedoch leicht zu verfolgen, das Erzähl- wie das Lesetempo sind schnell einzuschätzen, man kann sich gut unterhalten bei den neurotischen Abenteuern der Protagonisten, und sogenannte intellektuelle Ansprüche können ebenfalls leicht befriedigt werden, weil bereits bekannte und vergessene Zitate, Verweise, intertextuelle Bezüge wieder erkannt oder identifiziert werden können. So sind gleich die ersten Sätze der *Sinnlichen Gewissheit* negierte Evokationen der sogenannten modernen Romantradition:

Hier ist nicht Einfried, das Sanatorium.

Mein Vater war kein Kaufmann.

Lange Zeit schon bin ich nicht mehr früh schlafen gegangen.⁸

Wir sollten da Thomas Mann, Adalbert Stifter, Marcel Proust erkennen, wobei die negative Form auf die Abwesenheit der großen Klassiker verweist. Die einzelnen Kapi-

⁷ Gauß, Karl-Markus: Ein großer österreichischer Roman. Kontroverse zu Robert Menasses Roman *Selige Zeiten, brüchige Welt*. In: Literatur und Kritik 259–260 (1991), S. 106–108, hier S. 106.

⁸ Menasse 1988, S. 7.

tel in *Schubumkehr* werden per Motti eingeführt. Das erste, von Franz Joseph Czernin, artikuliert auf ironische Weise die rezipientenorientierte Intertextualitätstheorie: „Wenn wir glauben, etwas wiederzuerkennen, sind wir nur besonders vergesslich“.⁹ Die berühmte Madeleine-Szene und die Erinnerungen an Combray von Proust sind auch in *Schubumkehr* zu finden: Roman, der zurückgekehrte Protagonist, muss einsehen, dass das, was er liest, weitererzählt werden kann, und zwar so, als wenn er selbst das Erzählte erlebt hätte. Was er jedoch selbst erlebt und weiter erzählt, erscheint so, als wenn er es irgendwo bereits gelesen hätte:

[Roman] hatte eine unglaubliche Geschichte glaubhaft verbürgt, und sie liebten diese Geschichte gegen die Absicht, mit der er sie erzählt hatte. Er erzählte diese Geschichte nach und nach all seinen Freunden, die Reaktionen waren immer die gleichen. Immer wehrloser registrierte er jedesmal aufs neue Begeisterung und Bewunderung, zumindest Anerkennung für seine Mutter. *Grotesk, wahnsinnig*, diese Eigenschaftswörter verwendete er bald nicht mehr, und so schien es, als ob es nun die Eigenschaftswörter *unkonventionell, mutig, selbstbestimmt* wären, die er listig aussparte, um sie zu evozieren. Am Ende wußte er selbst nicht mehr, ob es die Wahrheit war, die er erzählte, oder Phantasie, Karikatur oder Legende. Er war gezwungen gewesen, das Bild, das er von seiner Mutter gehabt hatte, zu ändern, und es entstand tatsächlich ein neues: Er begann, zumindest wenn er von ihr erzählte, auf sie stolz zu sein – nur weil sich das, was sie getan hatte und machte, so publikumswirksam erzählen ließ.¹⁰

Wenn das Illusionstheater innerhalb eines Werkes zerstört wird, ist auch der klassische Begriff „Trilogie“ nur ein Scherz. Der Roman *Sinnliche Gewissheit* verfügt über drei definitive Themenbereiche: 1. Legitimationsfrage des Geistesmenschen in einer entgeisterten Welt, 2. Schwierigkeiten des Erzählens, das dieses Thema widerspiegeln sollte, 3. postneorealistisches und essayistisches Eingebettetsein in das hartnäckig Alltägliche. Der erste Teil der Trilogie will also in hohem Masse der Widerspiegelungstheorie des Romans (nach György Lukács) entsprechen. Der Protagonist Roman besucht regelmäßig die Bar Esperança, in der der Stammgast Leo Singer seine Theorie über die Entgeisterung der Menschheit „lehrt“. Die Lebenswelt in Sao Paulo, aber auch die in Wien scheint diese Theorie zu bestätigen: „Die Menschen bilden sich lediglich ein, bereits das letzte Stadium der Hegelschen Entwicklungstheorie, ‚das absolute Wissen‘, erreicht zu haben.“¹¹ Die Barbesucher jedoch erzählen einander im Stadium der sinnlichen Gewissheit eigene und schon übertragene Lebensgeschichten. Eine existenzielle Erklärung für das G'schichtl-Erzählen gibt Judith Katz, die sogleich Opfer dieser Erklärung wird. Ihre These lautet: Das Wesentliche des Menschenlebens hängt von seiner Erzählbarkeit ab. Menasse findet in der Figur von Judith Katz eine echte Raisonneuse, deren Lebensgeschichte aber nur mit Hilfe des zweiten Romans *Selige Zeiten, brüchige Welt* rekonstruiert werden kann. Judith Katz ist die einzige Person, die die Geschehnisse in der Welt, in ihrer Umgebung einfach zum Schweigen, zum Verschweigen des eigenen Wesentlichen

⁹ Menasse, Robert: *Schubumkehr*. Salzburg und Wien: Residenz 1995, S. 5.

¹⁰ Vgl. Menasse 1995, S. 50.

¹¹ Amon, Michael: Zufall, daß Robert Menasse mich angerufen hat? In: Wiener Journal 94–95 (1988), S. 33.

bringen kann. Ihr Leben hängt also von der unbequemen Rekonstruktionsarbeit des brüchigen Erzählens der zwei vorliegenden Romane ab, die Judiths Lebensgeschichte in verschiedenem Masse proportionieren: Der eine erklärt, ergänzt, variiert, widerspiegelt also den anderen. Und tatsächlich, Menasses Figuren erzählen vom Leben im Allgemeinen so, als wenn dies das eigene, subjektive Erleben voraussetzen würde. Es wird natürlich reflektiert: Diejenigen, die sich nach spannenden Geschichten sehnen, erzählen letztendlich gar nichts.

„Ach, ja?“ Judith lachte auf. „Erzählen Sie! Dann erzähl ich eine, dann er“, sie nahm mich [Roman] um die Hüfte, „dann jeder hier eine, und draußen herrscht die Pest, und wir müssen uns Geschichten erzählen, ein Decameron live, bis die Gefahr gebannt ist und wir in die Literaturgeschichte eingegangen sind.“¹²

Roman Gilanians eigener Lebensweltroman lässt sich nach dieser stark karikierten immanenten Poetik realisieren: Am Ende der *Sinnlichen Gewissheit* kommt trotz der großartigen Leiden das ersehnte Werk zustande, Roman schafft den Roman gegen die entfremdete und zurückentwickelte Welt, und im Erzählen gewinnt das eigene Leben – wie das der anderen – Form. Roman, der Protagonist, schreibt also seinen Roman zu Ende, der unter dem Namen von Robert Menasse 1991 erscheint. Sind also Roman Gilanian und Robert Menasse ident? Oder geht es hier um einen Spiegelungseffekt? Und nimmt im Laufe des Spiegelungsprozesses Leo Singer selbst die Stelle von Roman Gilanian ein? In *Sinnliche Gewissheit* erzählt Roman in erster Person Singular über seine geschichtslose Geschichte; tritt er in *Selige Zeit, brüchige Welt* zurück und bringt das von ihm geschaffene Medium hier zum Erzählen? Roman Gilanian und Robert Menasse haben mit Sicherheit einen gemeinsamen Charakterzug: Beide müssen programmatisch erzählte Geschichten aus dem Nichts schaffen. Deshalb darf Roman als Zitat im zweiten Roman auftreten: Er rettet dem allwissenden Erzähler die fast zu Ende gegangene und zu Tode gelangweilte Geschichte. Und wenn wir das Spiegelungsverfahren noch einmal in Bewegung setzen, bekommen wir an der Stelle von Leo Singer wieder unseren Roman Gilanian, aber nunmehr bereits in *Schubumkehr*. Eine Konsequenz in der Trilogie aus Bruchstücken, Fragmenten. Roman flieht vor der totalen Zusammenhangslosigkeit, dem Zerfall der Welt. Mit einer Videokamera versucht er sein Leben zu registrieren und ihm so einen Sinn zu geben. Er nimmt alles auf, aber in den Aufnahmen ist dennoch nichts Wesentliches zu sehen. Er ist trotz seiner Zielsetzung nicht am richtigen Ort, nicht zur richtigen Zeit. Die Geschichte kann nicht einmal technisch objektiviert werden: „Der im Lebensfilm verschwommene Held stellt die Gattung dar. Vielleicht auch die menschliche Gattung.“¹³

Menasse bedient sich einer Spiegelungstechnik zur Charakterisierung der Figuren, zum Aufbau ihrer Beziehungen und von Interaktionen, im Dienste des darstellenden Sprachinhalts. Über diesen technischen Apparat diskutieren auch Judith Katz und Leo Singer im Roman *Selige Zeiten, brüchige Welt*. Die Identifikation, die zwischen der paratextuellen Gattungsbezeichnung Roman und dem Protagonisten Roman (Gilianian) besteht,

¹² Menasse 1988, S. 14.

¹³ Aspetsberger, Friedbert: Ein reines Wesen. In: Stolz 1997, S. 194–207, hier S. 194.

ist kein purer Zufall: Der Roman und die Travestie des Romans entstehen durch die Namensgebung: Roman, der Protagonist, liefert seine eigene Travestie. Das Erzählen in erster Person Singular wird in der Fortsetzung zum widergespiegelten Gegenstand. Die Frage des unendlichen Spiegelungseffekts bezieht sich darauf, wem überhaupt Romans Roman gehört. Informationen über die bereits thematisierten Videoaufnahmen in *Schubumkehr* bekommen wir von gestaltlosen Figuren in Form unbenannter Dialoge. Roman selbst erscheint nie in den Szenen des Films, er bildet sich nicht ab, er kann nicht evoziert werden. Das Spiegelbild als Zitat aus dem ersten Teil der Trilogie trägt der allwissende Erzähler vor sich her: Roman führt im fortgesetzten Roman ein Schein-Leben, eine parodistische Fortsetzung des eigenen Lebens. Leo Singer kann in seinem Habitus auch kein eigenes Leben führen. Er bewegt sich unter Zitaten, er ahmt Gesten, Artikulationen nach, er wird nicht nur am Anfang, sondern auch am Ende zur Kopie. Der Name als Zitat, das Subjekt in der zitierten Namensgebung definiert den mittleren Teil der Trilogie: In der Verschmelzung der Namensgebung hören die Figuren auf als eigene, autonome Subjekte zu existieren: Leo und Löwinger, Georg Lukács und Josef Löwinger, der Sohn und der Vater, Leo, der fiktive und Lukács-Löwinger, der historische Philosoph. Das Endergebnis: Leo als Lukács-Zitat, und wenn das nicht reicht, wird im Roman oft darauf hingewiesen, dass Leos Vater auch Löwinger sein kann. Und der Name Lukács wird zudem im Namen des Lehrlings Lukas fortgepflanzt. Diese Figuren spalten sich von Leo ab und verschmelzen mit ihm gleichzeitig. In ihren Attributen und in der Eigenschaftslosigkeit sind Menasses Figuren isoliert und warten auf die Möglichkeit, die eigene Welt überwinden zu können. Die ständige Wartezeit reicht aber nur zu (Selbst)Vernichtungsakten. Roman Gilanian verschwindet am Ende der Trilogie, er ist da angekommen, von wo er früher weggefliegen war: Die Heimatlosigkeit am Anfang in Brasilien und am Ende in Österreich werden übereinander kopiert.

Andrea Gerk sieht den Schwerpunkt der Trilogie auf ähnliche Weise im Zerfall des Subjekts in seine narrativen Variationen.¹⁴ Während der Ich-Erzähler im ersten Roman von gänzlich subjektivem Gesichtspunkt aus ein Subjekt konstituiert, wird dieses Stadium mit der Präfiguration der klassischen, auktorialen Erzählweise im zweiten Roman auf einer objektivierten Erzählebene etabliert. Da artikuliert sich auch der Wunsch nach einem subtilen Ich-Bild, das aber wieder nicht verwirklicht werden kann: Leo Singer will die in Roman Gilanian verkörperte sinnliche Gewissheit durch sein G'schichtl-Erzählen und Pseudo-Philosophieren produktiv vervollkommen. Das Ich-zentrierte Selbst-Geschwätz „zerspricht“ das ersehnte Ich-Bild. Das Bezeichnende findet nicht sein Bezeichnetes; Leo Singer entwickelt sich nicht nach den posthegelischen Stadien. Er wiederholt Roman Gianians Schicksalsgeschichte im Roman. Gerk bezeichnet das dritte Stadium in *Schubumkehr* als „Ästhetik der Entgeisterung“: „Wie in einem Rondo verkörpert wieder Roman Gilanian, wenn auch immer schattenhafter, die Singersche Theorie. Der zersplitternde Wahrnehmungsapparat der *Sinnlichen Gewissheit* ist nun vom Subjekt in die Romanform selbst eingedrungen.“¹⁵ Die fehlenden Zusammenhänge werden nicht mehr

¹⁴ Vgl. Gerk, Andrea: Eine Geschichte des erinnerten Vergessens – Robert Menasses *Trilogie der Entgeisterung*. In: Stolz 1997, S. 37–49, hier S. 38–40.

¹⁵ Ebd., S. 39–40.

durch die kreative Versprachlichung ersetzt, sondern mit Hilfe eines Mediums, das aber nur Kopien reproduzieren kann. Das erzählende Subjekt ist deshalb im dritten Teil der Trilogie nicht mehr präsent. Es bleibt jedoch die Frage: Wenn im „objektivierten“ Schlussteil *Schubumkehr* trotz der subjektiven, aber lebenssicheren *Sinnlichen Gewissheit* der Anfang wie das Ende zusammen mit dem Protagonisten im metaphorischen Nebel verschwinden, bekommen wir mit dem mittleren Teil *Selige Zeiten, brüchige Welt* nicht einen recht anachronistischen Roman?

Selige Zeiten, brüchige Welt nimmt den Topos Leben vs. Werk in einen neuen Diskurs auf, in dem sich der männliche „Geist“ und der weibliche „Körper“ gegenseitig bekämpfen. Leo Singer will Körper und Geist von der Höhe des Geistes aus vereinigen; die klassische Opposition auflösen; das Werk in der Sicherheit des Lebens verwirklichen. Seine Aussagen entsprechen der geistigen Kondition, die körperliche Begierde und ihre Befriedigungen aber stehen im Stadium der sinnlichen Gewissheit. Leos „ewiger Kampf“ mit Judith führt ihn zu billigen Huren und zum Alkohol. Das große Werk existiert einfach nur in seinem G'schichtl-Erzählen. Er kann weder seine Theorie in die Praxis umsetzen, noch seinen Gedanken schriftlich fixierte Form geben. Leos Zerfall ist aber auch im Körper determiniert. Er kann nicht einmal seinem eigenen Leben Form geben. Es bleibt die Sehnsucht, die Utopie, deren Konsequenz nicht die Selbstaufopferung, sondern die Vernichtung des ersehnten Anderen – Judiths Ermordung – ist. Die allerletzte Tat in einer 18jährigen Beziehung, die dem eigenen Leben dennoch einen Sinn geben kann. Leo versucht Judith 18 Jahre lang zu verführen. Er ist überzeugt, dass ein Philosoph sich im Stadium des absoluten Geistes von den Begierden befreien kann. Begierde und Lust bedeuten bei ihm wieder eine unklare geistige Vereinigung, und eben diese sture Idee wird zu seiner Lebenslüge. Er pendelt zwischen der „seligen Zeit“ und der „brüchigen Welt“ hin und her: Wenn das totalitätszentrierte selbst(nicht)gemachte Werk in einer Sackgasse landet, verzichtet Leo darauf und wendet sich den wesentlichen Dingen des Lebens zu. Wenn er jedoch am Leben scheitert, zieht er sich an seinen Schreibtisch zurück.

Das Verhältnis zwischen Judith und Leo ist wie ein weiter Dialog von noch ausufernderen Oppositionen. Leo besteht als verspäteter und narzisstischer Idealist auf dem Bild, das ihm Judith von ihm selbst vermittelt. Er vernichtet beide, sowohl sein Ich-Bild als auch Judith, das Medium dieses Bildes. Judith arbeitet als autonome und emanzipierte Frau bereits selbst an ihrer Auslöschung aus der Welt. Die Dialoge rufen gegenseitig Begierde und Lust hervor, die sich bei Leo in Sprachfloskeln, Wortwiederholungen artikulieren, bei Judith wird das wie ein Schock der Vernichtung rezipiert.¹⁶ Für Judith ist Leos Identität von Anfang an in seiner allmählichen Auflösung präsent. Ihr Bewusstsein und ihre Rezeptionsfähigkeit schweben aber ebenfalls zwischen klaren und verschwommenen Stadien. Der ganze Roman operiert mit dem Abbau der selbst aufgebauten und gegenseitig vermittelten Ich-Bilder in einem Widerspiegelungseffekt: Leo und Judith betrachten sich wie Spiegelbilder. Sie beobachten sich selbst und einander, sie nähern und entfernen sich gleichzeitig. Sie sind immer wieder im engen und iso-

¹⁶ Vgl. Beckermann 1997, S. 93.

lierten Selbstbewusstsein beheimatet.¹⁷ 18 Jahre und 300 Seiten Pendelei zwischen der „seligen Zeit“ und der „brüchigen Welt“ sind in einem epischen Werk nicht wenig. Es könnte da doch eine Art Entwicklungsgeschichte ihre Form finden. Das Ende und der Anfang zeigen dieselben Attribute. In diesem Sinne also gibt es keine Änderung. Leo Singer ändert sich nicht, seine romanhafte Karriere beendet er so, wie er sie angefangen hat, nur um einige Jahre älter. Leo verfügt über keine Richtung, ein unersetzbares Element im Individualisierungsprozess. Leo läuft ganz vergeblich hin und her, seine Eigenschaftslosigkeit schlägt Wurzeln in der Irritation und der Versteinerung, er muss einfach allein bleiben. Er ist in seiner eigenen Geschichte eingeschlossen, und es wird die Schein-Wirklichkeit in der Anfangssituation verwirklicht: Er erkennt sein Ich-Bild weder im selbstgemachten Spiegelbild noch im wirklichen Spiegel, den Judith vor ihn stellt. Leo opfert Judith, das Symbol des Lebens, das Medium des großen Werkes. Leos große Tat legitimiert sich im Mord, das große Werk verliert an Bedeutung: Nach dem Erscheinen werden nicht mehr als fünf Exemplare verkauft, so der Erzähler.

Der Roman jedoch beginnt nicht damit, dass Leo und Judith sich Anfang 1965 im Buffet gegenüber dem Auditorium Maximum der Universität Wien kennen lernen. Und auch nicht damit, dass sie sich gleich in große Diskussionen vertiefen. Es geht am Anfang um eine Anekdote, die situativ ihr erstes großes Thema ist, metanarrativ eine angemessene overture, die die Konsequenz des Liebes- und Geistesverhältnisses zwischen Leo und Judith vorwegnimmt:

Am. 26. Februar 1959 schüttete der damals 52jährige Kurt Walmen in Münchens Alter Pinakothek einen Becher „Universal-Abbeiz-Fluid“ über Rubens' „Höllenstein der Verdammten“. Das Gemälde wurde durch den ätzenden Farblöser für alle Zeiten entstellt. Der Attentäter konnte unbehelligt den Tatort verlassen, hatte aber schon vor Betreten der Bayerischen Staatsgemäldesammlung Briefe an Nachrichtenagenturen und Zeitungsredaktionen verschickt, in denen er sich zu dieser Tat bekannte und sie begründete. Er habe dieses eine Kunstwerk „opfern“ müssen, um alle anderen Kunstleistungen der Menschheit, ja um die Menschheit selbst zu retten. Denn die Welt steuere auf einen neuen Krieg zu. Er, Walmen, aber habe ein philosophisches System entwickelt, in dem Philosophie zu Ende gedacht sei und das, wäre es der Menschheit bekannt, die Welt von Grund auf verändern und dauernden Frieden bewirken würde. Als völlig Unbekannter habe er keine andere Möglichkeit gehabt, als durch diese Tat auf sich aufmerksam zu machen, um Gehör zu finden mit seinen philosophischen Thesen, die für die Zukunft der Welt überlebensnotwendig seien. Denn, so Walmen, die Atombomben würden anders aufräumen als ein bißchen Säure. Er beabsichtige, die Gerichtsverhandlung zur Bühne zu machen, auf der er seine Erkenntnisse präsentieren werde.

Am nächsten Tag stellte sich Walmen der Polizei. Bei der Verhandlung machte der vorsitzende Richter allerdings kurzen Prozeß mit der Selbstdarstellung des Angeklagten. Der von den Medien als „Wahnsinniger“ und „Spinner“ bezeichnete Rubens-Attentäter wurde als strafrechtlich voll verantwortlich zu einer unbedingten Haftstrafe verurteilt und war schon bald darauf wieder vergessen.¹⁸

¹⁷ Vgl. ebd., S. 93.

¹⁸ Menasse 1997, S. 7.

Kurt Walmens Geschichte ist in indirekter Form zu lesen, der allwissende Erzähler meldet sich erst zwei Absätze später. Er gibt aber nicht einfach den Kontext der Geschichte als Gegenstand einer Diskussion an, sondern liefert gleich einen Kommentar dazu. Diese eingebettete Einführung könnte ein neutrales Resümee des ganzen Romans sein. Dadurch aber, dass der Roman den Anfang mit dieser in distanzierter Erzählweise zitierten Begriffen macht, wird deutlich, dass die Neuaufnahme von Zitaten auch im Weiteren bruchstückhaft reflektiert wird. Leo Singer wird ab diesem Moment einfach nur, und zwar wahllos, zitiert, noch dazu die Walmenschen Vernichtungsaktionen hinter der Maske eines Weltverbessers. Es ist auch selbstverständlich, dass die Rezeption des Romans sich mit dieser möglichen intertextuellen Beziehung auseinandersetzt. Joachim Hagner erklärt Menasses Hegel-Interpretation¹⁹, Kathrin Krause sucht nach Parallelen im Liebesleben von Leo Singer-Judith Katz und Georg Lukács-Irma Seidler²⁰. Werner Friesen betrachtet Menasses Werk als satyrischen Verweis auf Thomas Manns Werkproblematik: Leben und Werk, künstlerische Sehnsucht nach dem bürgerlichen Lebensideal, teuflische Versuchung und Allmachtsgier, und überhaupt Venedig als betonter Schauplatz.²¹ Schmidt-Dengler definiert Menasses Attraktion wie einen Übergangsdiallog zwischen Musils Essayismus und Doderers Erzählrestauration.²² Jochen Hieber entdeckt eine typisch österreichische, essayistische Romantradition im Werk von Menasse wie von Musil und Broch.²³ Wir haben auch schon auf die Opposition des Titels à la Lukács verwiesen: Das Spannungsfeld zwischen der seligen Zeit und der brüchigen Welt entspricht den Anomalien des individuellen Seins und der globalen Welt, und diese Konditionen schließen einander aus und wirken doch gleichzeitig. Leo Singer akzeptiert die apokalyptische Weltvision, verfügt jedoch über keine handgreiflichen Mittel, um sie überwinden zu können. Er führt weitläufige philosophische und kunsttheoretische Diskussionen, er kritisiert und missachtet „die Welt“. Seine individuelle Welt ist aber bereits so brüchig, dass die seligen Zeiten für die Welt einfach nicht mehr zu neuem Leben erweckt werden können. Das ist der totale Mangel an Eigenschaften, und dieser Mangel artikuliert sich in einer Irritation, die die sprachliche Fixierbarkeit des Ichs behindert. Der Abgrund zwischen dem Ich und der Welt bestimmt Leo Singers zerfallende Schicksalsgeschichte: Seine Existenz bleibt im Schatten der Selbstinterpretation. Und der allwissende Erzähler zeigt seine Neigung zu Leo in den widerspiegelnden (Selbst)Kommentaren:

¹⁹ Hagner, Joachim: „Ein intellektuelles kompromissvergnügen“? Hegels *Phänomenologie des Geistes* in Robert Menasses Roman-Trilogie. In: Stolz 1997, S. 234–251, hier S. 234–251.

²⁰ Krause, Kathrin: Das Zerschellen des Lebens an der Form. Ein Beitrag zu Robert Menasses Montageprinzip in *Selige Zeiten, brüchige Welt*. In: Stolz 1997, S. 130–146, hier S. 130–146.

²¹ Friesen, Werner: Muse – Femme fatale – Pieta. Über Thomas Mann, Georg Lukács und Robert Menasse. In: Stolz 1997, S. 147–177, hier S. 47–77.

²² Schmidt-Dengler, Wendelin: R.M. versus H.v.D. Anmerkungen zu Menasse und Musil, zu Doderer und Lukács. In: Stolz 1997, S. 223–233, hier S. 223–233.

²³ Hieber, Jochen: Der Zauberspiegel. Robert Menasses Roman über den Größenwahn der Intellektuellen. In: Stolz 1997, S. 114–120, hier S. 114–120.

Was immer auch war, was immer auch passiert ist, allen meinen Versuchen, meinen Platz im Leben zu finden und am Leben teilzunehmen, im öffentlichen und im privaten, wurde gewissermaßen sofort das Wasser abgegraben. Kaum ergibt sich für mich die Chance, auf der Universität Vorlesungen zu halten, und ich ringe mich dazu durch, es zu tun – wird die Universität geschlossen. Kaum will ich genüßlich und voll Vorfreude einen Landausflug machen – geht mein Auto kaputt. Ich kann reinspringen ins Leben, reingestoßen werden, im Grunde bin ich immer reingefallen und konnte nicht schwimmen, konnte es einfach nicht lernen. Das muß man ganz klar sehen. Das ist mein Leben. Ich bin frei, reich, unschuldig. Ist das nicht ein schönes, ungefährliches Planschbecken? Kein Zweifel. Aber meine Erfahrungen sind so, daß ich nun schon in der ruhigen Wasserfläche eines Planschbeckens die irrationale Gewalt des stürmischen Ozeans sehe. So sitze ich lieber am Rand des Beckens, würde er Judith erzählen, ich springe nicht mehr. Ich sitze am Rand meines eigenen Lebens.²⁴

Zufälle werden bei Menasse in eine Ordnung gebracht, die gegen die wirkliche Ordnung der realen Welt wirkt. Der Zufall und das Ordnungssystem sind wiederum oppositionelle Begriffe: Sie beziehen sich aber in einer gekünstelten Welt aufeinander, die als Konstrukt die unlösbaren Probleme subsumiert und als Antwort gegenüber der real fehlenden Ordnung gilt. Die entleerte Welt soll befüllt werden. Menasse schafft mit seinem epischen Werk eine konstruktive, aber nur scheinbare Gegen-Ordnung, in der die Korrespondenzen und die Zufälle ihre virtuellen Spannungen nicht aufrechterhalten. Sie weisen darauf hin, dass die Welt einfach entleert ist. Zwar kann sie mittels virtuoser Stilmittel befüllt werden – nur eben ohne jede relevante Erklärung. Menasse befreit den Leser mit „seinen“ Kommentaren von der intertextuellen Last; er liefert uns zudem im Roman ein Paradebeispiel dafür, wie ein literarischer Text (Peter Handkes Tormann-Geschichte) fortgeschrieben werden kann. Der Leser wie der Autor darf das strukturelle Gewebe des Textes frei ergänzen und fortsetzen. Das Ordnungssystem ist ergänzbar wie fortsetzbar: Auf natürliche Weise kommen im Roman Judith- und Holofernes-Geschichten vor, Judith-Figuren aus der Kunstgeschichte (Klimt) und der Literaturgeschichte (Keller); Leo stürzt zweimal ins Wasser; Judith, Leo und Roman Gilanian werden von Roman zu Roman von den Engelsstatuen von Wien aus zurück bis nach Wien begleitet: „Denn was hat da der Leser noch herauszufinden? [...] Von Anfang an sind wir klüger als die Figur.“²⁵ Menasses konstruktives Spiel widerspiegelt sich im Zeitalter des Recycling.

²⁴ Menasse 1997, S. 227–228.

²⁵ Engler 1992, S. 158.

Mihály Arany

„DIE WIRKLICHKEIT IST TEILBAR“

WIRKLICHKEIT UND ERKENNTNIS IM WERK

VON CHRISTOPH RANSMAYR

Im Romanwerk Christoph Ransmayrs ist die Wirklichkeit mehrfach erfunden: Mehrfach erzählte Welten bilden eine eigenartige Parallelität. Seine Romane verfügen über gemeinsame Züge, die ermöglichen, dass wir die Werke als die Fortsetzungen oder Variationen voneinander betrachten. Der Schlüsselbegriff der Romanpoetik Ransmayrs ist die *Erfindung der Wirklichkeit*. Die Rede Ransmayrs *Die Erfindung der Welt*¹ kann auch als Grundthese des Schriftstellers gelesen werden,² und die ersten zwei Romane bestätigen auch diesen Grundgedanken. In diesem „poetischen Abriss“ Ransmayrs ist auch die Spur der Erkenntnis zu finden. Ransmayrs Schriftkunst und das daraus ableitbare Wirklichkeitskonzept basiert auf der *Neuerzählung der Wirklichkeit*.³ Diese Gedanken spiegeln sich auch in Gedankenspielen von Mazzini in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* und in Zeilen von *Die letzte Welt* wider:

Aus Rom verbannt, aus dem Reich der Notwendigkeit und der Vernunft, hatte der Dichter die *Metamorphoses* am Schwarzen Meer zu Ende erzählt, hatte eine kahle Steilküste, an der er Heimweh litt und fro, zu *seiner Küste* gemacht und zu *seinen* Gestalten jene Barbaren, die ihn bedrängten und in die Verlassenheit von Trachila vertrieben.⁴

Die Welt des Romans und die durch das Lesen (neu) konstruierte Welt des Rezipienten führen zu einer Wirklichkeit, die im Text existiert und im Subjekt abgebildet wird, und die durch das Lesen erkennbar wird. Diese eigenartige Perspektive, Betrachtungsweise des literarischen Schaffens „ist [...] nicht als rein literarisch zu charakterisieren. Ihr thematischer Kern ist die Übertragung der Wirklichkeit in eine narrative Form.“⁵

Eine aus Texten konstruierte Wirklichkeit bildet den Grund aller drei Romane: Man liest die Wirklichkeit, (re)konstruiert die gelesene Welt. Nachdem die Protagonisten ihre Integration-In-den-Text erkannt haben, versuchen sie die Grenzen der Wirklichkeit zu kartographieren, und die von Textfragmenten bewahrte Wirklichkeit neu zu konstruieren.

¹ Ransmayr, Christoph: *Die Erfindung der Welt*. Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises. In: Wittstock, Uwe: *Die Erfindung der Welt*. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1997, S. 198–204.

² Vgl. Mosebach, Holger: *Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung 2003, S. 47f.; 51.

³ Siehe Mosebach 2003, S. 48.

⁴ Ransmayr, Christoph: *Die letzte Welt*. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire. Zifferzeichnungen von Anita Albus. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991, S. 287.

⁵ Mosebach 2003, S. 43f.

ren. „Die Wirklichkeit ist teilbar“⁶ – nach den jeweiligen Lesarten. Die Präsenz der Texte drückt aber zugleich – wie die Zitate aus den Tagebüchern in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, oder die *Metamorphosen*-Fragmente von *Die letzte Welt*, bzw. die „Mythen“ über den Nationalsozialismus⁷ in *Morbus Kitahara* – auch die Skepsis der Erkenntnis und der Rekonstruierbarkeit von Wirklichkeit aus.

In der Schriftkunst Ransmayrs spielen die Wiederholung und der Mangel, das Motiv des Fehlens, der Abwesenheit eine wichtige Rolle. Mazzini wiederholt in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* den Weg der Payer-Weyprecht-Expedition, der Erzähler folgt dem verschollenen Mazzini auf der Ebene der Texte. Auf der Spur Ovids wiederholt Cotta in *Die letzte Welt* die Reise des Dichters, während er die Texte der *Metamorphosen* liest und – mit dem Ineinanderschieben der Grenzlinie zwischen dem Leser und dem Autor⁸ – widerschreibt. Die Welt *Morbus Kitahara* gibt durch die geteilten Wirklichkeiten der Protagonisten eine eigenartige Lesart der Nachkriegszeit. Im Fall dieses Romans konnten die Kritiker im Allgemeinen trotz der verschobenen Daten von dem Zwang nicht frei werden, den „geschichtlichen Hintergrund“ von *Morbus Kitahara* nicht mit der Zweiten Weltkrieg zu identifizieren, und stattdessen das Vorrecht der Fiktion zu erkennen. Markus Oliver Spitz analysiert den Roman als ein Wirklichkeitsmodell der Nachkriegszeit.⁹

Die Romane Ransmayrs markieren die Grenzen der Erkenntnis durch die Wirklichkeitsdarstellung: Die Wirklichkeiten werden durch drei grobe Stoffe (das Eis des Nordpols, die eiserne Stadt Tomis, den Steinbruch Moors) und extreme Raum-Zeit-Koordinaten aufgebaut. Die Romane öffnen einen Dialog zwischen dem Text und der Wirklichkeit. Die aus Textfragmenten aufgebauten Welten bieten einen fiktiven Raum zum Verschwinden. Die einen suchenden Menschen repräsentierenden Protagonisten erkennen die Grenzen ihrer Welten, während sich drei „*Zwischengeschichten*“ gestalten, die vielleicht auch auf die Erkenntnis(unfähigkeit) des postmodernen Menschen hinweisen. Der Protagonist verläuft sich nämlich unter den Texten (*Die Schrecken des Eises und der Finsternis*), zwischen rationalen und irrationalen Erkenntnisstrategien, Wirklichkeit und Mythos (*Die letzte Welt*) oder einfach zwischen Vergangenheit und Zukunft (*Morbus Kitahara*).

Holger Mosebach findet den gemeinsamen Gesichtspunkt, der die drei Romane verbindet, in den Endzeitvisionen.¹⁰ Obwohl diese Interpretation auch akzeptabel ist, scheint nur dieses Motiv als dominanter Gesichtspunkt die Komplexität der Welt von Ransmayrs Romanen zu vereinfachen. Attila Bombitz führt den Begriff des Paradigma

⁶ Ransmayr, Christoph: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Roman. Mit 11 Abbildungen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1987, S. 41.

⁷ Vgl. Neumann, Thomas: „Mythenspur des Nationalsozialismus“. *Der Morgenthauplan und die deutsche Literaturkritik*. In: Wittstock 1997, S. 188–193.

⁸ Siehe Bombitz, Attila: *Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus*. Pozsony: Kalligram 2001, S. 194.

⁹ Spitz, Markus Oliver: *Erfundene Welten – Modelle der Wirklichkeit*. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2004.

¹⁰ Mosebach 2003.

„der letzten Welten“ ein, in dem sich die Wirklichkeit mit der Vorstellung vermischt, und so wird die gelesene Schrift – im Verfall der europäischen Kultur – bewohnbar.¹¹ Monica Fröhlich hält das Verschwinden des Subjekts für den übergreifenden Gesichtspunkt der drei Romane, und während einer diesbezüglichen Darlegung, weist sie auch auf erkenntnis- und kulturkritische Fragen hin.¹² Thomas Kiel bezieht die postmoderne Erkenntnis in die Ransmayr-Interpretation mit ein,¹³ Esther Felicitas Gelhoff sucht die Stelle der Wirklichkeit¹⁴ – beide von ihnen konzentrieren sich in erster Linie auf *Die letzte Welt*.

Die Erkenntnis ist nach unserer Lesart: Sehen. Das Sehen, das in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* und *Die letzte Welt* implizit, als Synonym – vom Lesen der Texte und zugleich der Wirklichkeit im übertragenen Sinne – vorhanden ist, wird in *Morbus Kitahara* zum dominanten Motiv sowohl im konkreten, physiologischen Sinne als auch als vieldeutige Metapher des Nicht-Klar-Sehens. Diese Perspektive ermöglicht es, die oben erwähnten Gesichtspunkte zu integrieren.

Parallele Wirklichkeiten (*Die Schrecken des Eises und der Finsternis*)

Josef Mazzini, der Hauptprotagonist des 1984 erschienenen Romans *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, ist Kind eines Wiener Tapezierers und einer Triestiner Miniaturmalerin. „In den frühen Erzählungen der Mutter, einer geborenen Scarpa, war die Welt ein Album, in dem man blätterte.“¹⁵ Die Geschichten der Familie Scarpa bzw. der Helden und Entdecker Italiens, bilden den Grund für die späteren Gedankenspiele Mazzinis. Unter diesen begegnet er zum ersten Mal der Geschichte seines Urgroßonkels, Antonio Scarpa, der als Matrose an einer k. u. k. österreichisch-ungarischen Nordpol-expedition von 1872–1874 teilnahm. Mazzini legt das Wesen seiner Gedankenspiele bei einem Abendessen einer Wiener Buchhändlerin, Anna Koreth, dar:

Er denke sich Geschichten aus, erfinde Handlungsabläufe und Ereignisse, zeichne sie auf und prüfe am Ende, ob es in der fernen oder jüngsten Vergangenheit jemals *wirkliche* Vorläufer oder Entsprechungen für die Gestalten seiner Phantasie gegeben habe. [...]

¹¹ Vgl. Bombitz 2001, S. 55.

¹² Fröhlich, Monica: Literarische Strategien der Entsubjektivierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk. Würzburg: Ergon Verlag 2001.

¹³ Kiel, Martin: Nexus: postmoderne Mythenbilder – Vexierbilder zwischen Spiel und Erkenntnis; mit einem Kommentar zu Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*. Frankfurt am Main / Berlin / Bern / New York / Paris / Wien: Peter Lang 1996.

¹⁴ Gelhoff, Esther Felicitas: Wirklichkeit hat ihren eigenen Ort – Lesarten und Aspekte zum Verständnis des Romans *Die letzte Welt* von Christoph Ransmayr. Paderborn / München / Wien / Zürich: Schöningh 1999.

¹⁵ Ransmayr 1987, S. 16.

Es sei ein Spiel mit der Wirklichkeit. Er gehe aber davon aus, daß, was immer er phantasiere, irgendwann schon einmal stattgefunden haben müsse.¹⁶

Ein „Spiel mit der Wirklichkeit“, das Übertreten bzw. Infragestellen der Grenzen des Möglichen und Notwendigen, der Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit, all das steht im Hintergrund dieser „immanenten Poetik“.¹⁷ Diese Begriffe können zugleich auch die Grundthesen des schriftstellerischen Grundkonzepts Ransmayrs bilden. Der Dialog zwischen den fiktiven und dokumentarisch nachweisbaren Texten nimmt auf reflexive Weise ein komplementäres – d. h. ein einander ergänzendes und nicht ausschließendes – Verhältnis zwischen den „erfundenen“ und „wahren“ Kategorien bezüglich der erzählten Geschichte ein. Die Redeweise der Erzählebene reflektiert mit kontinuierlichem Skeptizismus das Ineinanderschieben der fiktiven und realen Grenzen.

Mazzini spielt die Möglichkeit aus: Es beginnt ein Spiel mit Begriffen wie Fiktion und Wirklichkeit, Erfindung und Nacherzählung.¹⁸ Der Roman bietet aber auf der Ebene der Geschichte auch eine höhere Abstraktion. Mazzini spielt mit der Möglichkeit und der Bestimmtheit. Seine Gedankenspiele wollen Geschichten zuerst auf der Ebene des Möglichen und danach auf der des Wahren erfassen, und er schreibt die Geschichte der Expedition noch einmal. Josef Mazzini ist der suchende Mensch, der – wie es sich im Späteren herausstellen wird – sich selbst in der Geschichte finden will. Im Hintergrund lassen sich die Geschichten seiner Mutter, bzw. seine Lebensgeschichte, erkennen: „[...] [D]er für eine *bessere Zukunft* bestimmte Erbe [begann] sehr bald [...], nicht nur gegen die väterlichen Absichten, sondern gegen jede Vorschrift zu leben. Er wurde *schwierig*.“¹⁹ Seine Mutter erzählt ihm Geschichten, der Vater zerstört aber diese „Märchen“, diese „Mythen“: „Der Tapezierer hörte die Geschichten nicht gern [...]. Er schimpfte Lucias Helden *Idioten*, Nobile gelegentlich einen *Faschisten* [...].“²⁰ Mazzini widersetzt sich dem ‚Entschiedenen‘ und will nicht den bestimmten Ort des Erben annehmen. Er zieht nach Wien und erfindet seine eigene Geschichte.

Drei Erzählebenen repräsentieren die drei Lesarten der Nordpolexpedition. Mazzini liest die unter den antiquarischen Beständen der Buchhandlung von Koreth gefundene Geschichte der Expedition und er erfindet sie noch einmal. Der anonyme Ich-Erzähler versucht die Geschichte der Entdeckungsreise und auch die von Mazzini zu enträtseln. Die Geschichte der Expedition basiert auf Texten,²¹ die über die „Metaebene“ des Erzählers und Mazzinis reflektieren. Die Handlung des Werkes lässt sich auch als Verschlingen der Erzählebenen erfassen: Der anonyme Ich-Erzähler verwandelt sich in Mazzini und er wird zu einem Mitglied der Expedition. In diesem Sinne kann man über

¹⁶ Ebd., S. 20.

¹⁷ Fröhlich 2001, S. 54.

¹⁸ Vgl. Ransmayr 1987, S. 23.

¹⁹ Ransmayr 1987, S. 16.

²⁰ Ebd., S. 18.

²¹ Die Texte sind im Allgemeinen Tagebucheinträge unter anderen vom Expeditionskommandanten zu Wasser und Eis Carl Weyprecht, Expeditioskommandanten zu Lande Julius Payer, Maschinisten Otto Kirsch, Jäger Johann Haller. Dazu kommen noch im Exkurskapitel verschiedene „Beilagen“, die die Geschichte der Entdeckung des Nordpols (nach)erzählen.

die Auflösung der Identität oder des Ichs sprechen.²² Der Erzähler löst sich in Mazzini auf: „Ich tat ja *seine* Arbeit und bewegte mich in *seinen* Phantasien so zwangsläufig wie eine Brettspielfigur.“²³ Somit konstituiert sich die Geschichte Mazzinis zwischen zwei Erzählebenen: Zwischen einer historisch nachweisbaren und dokumentierten Geschichte und einem Nacherzählen von Mazzinis Reise. Der Erzähler, der den Weg der Expedition von 1872–1874 verfolgt, sucht den spurlos verschwundenen Mazzini unter dessen Aufzeichnungen und Tagebuchfragmenten. Mazzinis Geschichte ist somit eine *Zwischengeschichte* – eine Reise, die zwischen zwei Wirklichkeiten (re)konstruiert wird. Inzwischen gibt es einen grundlegenden Narrativenmangel. Mazzini beendet sein Tagebuch (Kapitel *Die Zeit der leeren Seiten*) – auf diese Weise verschwindet er in der Geschichte: „Mazzini war tot. Er *mußte* tot sein.“²⁴ Dies hat dennoch eine positive Bedeutung: „Ich sage: Wer seinen Ort gefunden hat, der führt keine Reisetagebücher mehr.“²⁵ Mosebach interpretiert darum die Reise Mazzinis als „identitätsbildende Reise“.²⁶

Der Erzähler gibt zu: Er hat zwar Mazzini gekannt, dies bedeutet aber nicht, dass er die Willkür des Ordens beim Erzählen dieser Geschichte ausschließen kann. Er ordnet die gefundenen Aufzeichnungen, aber die Lücken der Geschichte, zu denen kein Text erhalten geblieben ist, füllt er durch seine Voraussetzungen aus. Somit ist auch immer mit der Fiktion zu rechnen: „Mazzinis Abreise erscheint mir dann als ein Hinüberwechseln aus der Wirklichkeit in die Wahrscheinlichkeit.“²⁷ Der fiktive Text reflektiert über sich selbst. Die ganze Geschichte lässt sich auch als Erkenntniskritik lesen: Die Texte der Tagebücher bauen nicht die Wirklichkeit auf – sie konstruieren eine andere. Dadurch erfinden und erzählen sowohl Mazzini als auch der Erzähler wieder die Wirklichkeit. Der Roman wird nach den Parametern der Wirklichkeit-Wahrscheinlichkeit aufgebaut. Die unter anderem von Julius Payer und Carl Weyprecht zitierten Tagebucheinträge und das Kapitel über die Entdecker des Nordpols, erläutern die Unmöglichkeit der Geschichtsschreibung, die sich auch in der Sprache zeigt, die den Zweifel der wahren Erzählbarkeit der Ereignisse spiegelt. Die Erzählung auf der Makroebene (besonders der Exkurs über die Entdecker²⁸) und die „Mikrogeschichtsschreibung“ der gewählten Expedition bilden einen starken Kontrast.

Die Texte – die erzählten Geschichten als eine eigenartige Textwirklichkeit – bilden eine in die Narrative überführte Ebene der Wirklichkeit. Mazzinis Verschwinden lässt sich so interpretieren, dass er seinen Platz in einer teilweise von ihm, teilweise von dem anonymen Erzähler erfundenen parallelen Geschichte der Expedition gefunden habe, aber er lebt nicht in den Geschichten über ihn fort, diese lassen ihn sogar für immer verschwinden, „aus der Welt schaffen“: „*Fortgelebt* hat in solchen Erzählungen noch kei-

²² Siehe Mosebach 2003, S. 88.

²³ Ransmayr 1987, S. 25.

²⁴ Ebd., S. 25.

²⁵ Ebd., S. 228.

²⁶ Mosebach 2003, 87.

²⁷ Ransmayr 1987, S. 62.

²⁸ Ebd., S. 48–60.

ner.²⁹ Dasselbe Problem erscheint auch im Zusammenhang mit der Nordpolexpedition: Ruhm und Lob erwarten die Teilnehmer der Reise von der Entdeckung der öden Inseln, der polaren Wüsten, aber Heldengeschichten bewahren sie nicht.

In der Opposition der Figuren von Payer und Weyprecht entfaltet sich auf der einen Seite „ein romantischer Heldentyp“,³⁰ auf der anderen Seite die Figur eines Forschers. Die Pläne Payers wie das Aufstellen eines neuen Breitenrekords, bzw. die Anerkennung der Mitbürger³¹ erweisen sich während der Geschichte indirekt, am Ende des Romans aber auch direkt, als vergeblich. Der Kommandant zu Lande, der den Nordpol vollständig nicht erobern und erreichen kann, beginnt zu malen – anstelle der Kenntnisse kommt die Ästhetik zur Rolle. Auch die Bilder des Romans, als eine Metageste des Autors, verschärfen den Kontrast zwischen Text und Bild. Die Stille des sich als wertlos erwiesenen, entdeckten Landes wird zum Gegenpol des sich annähernden Krieges, und somit wird das „menschenleere Bild“ suggeriert, das sich in *Die letzte Welt* entfaltet. „Ich sage: Der Stumme erkennt jetzt, daß er doch ein Paradies entdeckt hat.“³² Auch die Anstrengungen Weyprechts, „das Unmeßbare meßbar zu machen“³³ bleiben erfolglos. Die Wirklichkeit lässt sich nicht messen. Die Unmöglichkeit der Rekonstruierbarkeit und Ergreifbarkeit von Wirklichkeit wird im Werk mehrfach ausgedrückt, während dennoch die Sehnsucht zum Erobern der Welt formuliert wird.³⁴

Die Anwesenheit der Skepsis und der Kritik bzw. die anhand der Texte (un)rekonstruierbare Geschichte ziehen auch den Leser ins Spiel mit Erkenntnis hinein.³⁵ Drei Mitglieder der Expedition (Brosch, Payer und Kirsch) datieren den Tag ihre Ankunft in einer norwegischen Stadt Tromsø in ihren Tagebüchern auf dreierlei Art. Man kann zwar die Unterschiede anhand der veränderten Richtung der Sonne in der Nähe des Nordpols erklären, aber der Erzähler nimmt alle Daten an: „Denn wirklicher als im Bewusstsein eines Menschen, der ihn durchlebt hat, kann ein Tag nicht sein.“³⁶ Die Paradoxie besteht darin, dass es keine vom Subjekt unabhängige Wirklichkeit gibt, es sind nur von Subjekten er- und durchlebte Wirklichkeiten: „*Die Wirklichkeit ist teilbar*“.³⁷ Derjenige, der die Wirklichkeit erlebt, könnte allein über die Wirklichkeit authentisch berichten, aber gerade er hat keinen äußeren Gesichtspunkt. Er, sein ganzes Wesen und Wahrnehmen, ist nämlich allen Gesetzen der gegebenen Welt untergeordnet. Den Wirklichkeitsausschnitt sollten die Tagebuchfragmente repräsentieren, aber die Autoren der Texte sind auf der Erzählebene der Wiederschöpfung nicht anwesend. Das empirische Wirklichkeitsbild wird abgebaut.³⁸ Die Entdeckung, das Kartografieren und die Namen-

²⁹ Ebd., S. 11.

³⁰ Fröhlich 2001, S. 57.

³¹ Ebd., S. 57.

³² Ransmayr 1987, S. 260.

³³ Ebd., S. 244.

³⁴ Vgl. Fröhlich 2001, S. 60.

³⁵ Ebd., S. 57.

³⁶ Ransmayr 1987, S. 41

³⁷ Ebd., S. 41.

³⁸ Fröhlich 2001, S. 54.

gebung drückt die Geste der Orientierung in der Wirklichkeit aus, bzw. das Verbundensein damit. Der Name wird als das Zeichen der Erkenntnis definiert – nach der Entdeckung werden die unbekannten Länder benannt wie das Franz-Joseph-Land. Der Erzähler benennt auch die Notizen, Handschriften von Mazzini: „Ich bin mit den Aufzeichnungen verfahren, wie jeder Entdecker mit seinem Land, mit namenlosen Buchten, Kaps und Sunden verfährt – ich habe sie getauft. Nichts soll ohne Namen sein.“³⁹ Cotta in *Die letzte Welt* will auch seinen Namen in einer neu entdeckten Welt auffinden, der auch seinen Platz in der Textwirklichkeit markieren würde.

Die Teilung der Wirklichkeit nach den Figurenperspektiven zeigen die Sätze, in denen die metaphorische Bedeutungsausbreitung des Eises auf die Wirklichkeit zu lesen ist: „Jeder berichtete aus einem anderen Eis.“⁴⁰ Oder die Gespräche von Mazzini mit Anna Koreth vor der Abreise: „[...] dann können sie einander nicht mehr zuhören, und doch reden sie einen Abend lang weiter; jeder aus einem anderen Eis.“⁴¹ Mazzini beginnt vor seiner Abreise mehrere Tätigkeiten, ohne sie zu beenden, so will er beispielsweise einen Fleck später entfernen:

Zwei, vielleicht drei Monate älter, wird er wieder auf dem Teppich knien, so, als ob zwischen dem Ausstreuen und dem entfernen des Salzes nur jene kurze Zeitspanne verstrichen wäre, die gewöhnlich über solchen Verrichtungen vergeht, und er wird sich an alles, was jetzt noch vor ihm liegt, erinnern wie an einen Augenblick.⁴²

Mazzini stellt sich vor, wie er seine angefangenen Tätigkeiten beenden wird, während die (imaginäre) zeitliche Entfernung zwischen der durchgeführten Verrichtung und der vorgestellten Rückkehr verkürzt zu werden scheint. „Die Verrichtungen, die er beginnt und dann unterbricht, werden ihm als Anschlußstücke an jene Wirklichkeit dienen, die er eben verlässt.“⁴³ Die von den Erzählebenen umrissenen Wirklichkeiten werden aufeinander kopiert: In der Wirklichkeit Mazzinis hat auch die Geschichte von der Expedition im 19. Jahrhundert eine Stelle, und der Erzähler kann sowohl die Geschichte Mazzinis als auch die von der Polarexpedition *sehen*: Der Erzähler selbst verwendet mehrmals den Ausdruck des Sehens, so z. B.: „Ich sehe Mazzini, wie er sich in Annas Wohnung bemüht, eine Reise nach Spitzbergen verständlich zu machen [...]“⁴⁴ Die (re)konstruierten Texte und die sich daraus ergebenden Wirklichkeiten laufen parallel, und sie werden so gelesen, dass es zwischen ihnen zeitliche und räumliche Entfernungen gibt. Die Geschichte der Payer-Weyprecht-Expedition bildet die Grundgeschichte. Die Metaebene Mazzinis zeigt sich in der Verfolgung und Wiederholung des Weges der Expedition, der inzwischen auch erfunden wieder geschaffen wird. Der Erzähler, der indirekt die Payer-Weyprecht-Dokumentation liest, und auch einen Teil der Mazzini-Geschichte kennt, gibt selbst zu, dass er versucht gegebenenfalls bei den fehlenden Anga-

³⁹ Ransmayr 1987, S. 177.

⁴⁰ Ebd., S. 41.

⁴¹ Ebd., S. 47.

⁴² Ebd., S. 61.

⁴³ Ebd., S. 62.

⁴⁴ Ebd., S. 46.

ben die Details zu *erfinden*. So wechselt er aber in die Wahrscheinlichkeit. Das Ende der Geschichte über den Verschollenen geht auch für den Erzähler in der Fiktion verloren, für Mazzini aber wird der Eingang in die Geschichte als Wirklichkeit definiert.

Die Palimpsest-Wirklichkeit (*Die letzte Welt*)

Die letzte Welt brachte Ransmayr internationale Bekanntheit: Das Werk unternimmt einen (postmodernen) Diskurs mit Ovids wohlbekannten *Metamorphoses*. Auch der Leser selbst kann sich an dieser Textwelt beteiligen: „Wer lesen möchte, muß selbst die Reise unternehmen [...]“.⁴⁵

Das suchende Subjekt in *Die letzte Welt* ist Cotta, der Römer, der sich auf den Weg macht, um den verbannten Dichter, Publius Ovidius Naso und sein Werk *Metamorphoses* zu finden. Tomi, „das Kaff“, die eiserne Stadt, öffnet sich schwierig dem Suchenden. Cotta sucht die Spuren der rationalen Erkenntnis in der barbarischen Stadt und ein Weltgedicht am Rand der Welt. Er begegnet Texten: Inschriften auf Steinen und Fähnchen, Erzählungen der Stadtbewohner – die Geschichten von Fama und Echo, die Teppiche von Arachne, die dunklen Verweise von Pythagoras – ordnen sich ebenso zu Texten und Erzählungen, wie das Schicksal und die Verwandlungen der Bewohner Tomis. Der gesuchte Text, die *Metamorphoses*, der Prätext des Romans, ist ständig anwesend – mindestens dessen Titel. Das Werk von Ovid ist nämlich nicht identisch mit dem intertextuellen Bezug des Romans *Die letzte Welt*. Die *Metamorphoses* gäbe das Original der Geschehnisse und der Verwandlungen, zugleich Mythensammler und Mythenausgeber, aber der im Roman erscheinende Text ist nicht gleich mit dem (außer dem Roman stehenden) Weltgedicht von Ovid. Auf den Blättern von *Die letzte Welt* wird auch der Mythos neu geschrieben: 15 Kapitel zu dessen 15 Büchern. Die letzte Welt ist Text im Text: Sie trägt in sich die *Metamorphoses*, bzw. deren Modifikation.

Thomas Anz schreibt über das Spiel mit der Textüberlieferung und Textübertragung.⁴⁶ Der originelle Mythentext erscheint dennoch in Bruchstücken im Roman. Die Geschehnisse von *Die letzte Welt* scheinen die Referenzen der *Metamorphoses* zu sein und umgekehrt: Der Text erscheint als richtende Instanz, geschriebenes Schicksal.⁴⁷ Die empirisch-rational ergreifbaren Ereignisse gehen in das Mythische über, sie werden im Mythos abgebildet. Dies rechtfertigt auch das ovidische Repertoire am Ende des Romans. Als ob der Autor auch damit nachzeichnen würde, wie eine Gestalt der letzten Welt im Mythos dargestellt und verwandelt wird: „*Keinem bleibt seine Gestalt*.“⁴⁸ Auch der

⁴⁵ Vogel, Juliane: Letzte Momente / Letzte Welten. Zu Christoph Ransmayrs ovidischen Etüden. In: Berger, Albert / Moser, Gerda Elisabeth (Hg.): Jenseits des Diskurses: Literatur und Sprache in der Postmoderne. Wien: Passagen Verlag 1994, S. 309–321; hier S. 310.

⁴⁶ Anz, Thomas: Spiel mit der Überlieferung. Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs *Die letzte Welt*. In: Wittstock 1997, S. 120–132, hier S. 120.

⁴⁷ Vgl. Anz 1997, S. 124; 126.

⁴⁸ Ransmayr, Christoph: Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire. Zifferzeichnungen von Anita Albus. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991, S. 15.

Mythos selbst verwandelt sich in *Die letzte Welt*. Der Roman geht aus dem rationalen Weltbild in den Mythos,⁴⁹ gerade umgekehrt wie im Werk von Ovid. Die *Metamorphoses* sind als die premoderne, *Die letzte Welt* als die postmoderne Lesart der Wirklichkeit zu betrachten.

Cotta ähnelt Mazzini nicht nur darin, dass er sich selbst sucht und am Ende des Romans finden will. In *Die Schrecken des Eisens und der Finsternis* nennt der Wiener Vater die Helden der von der Mutter erzählten Geschichten Idioten, damit wird die Narrative demystifiziert. In *Die letzte Welt* erscheint Kaiser Augustus als der Feind des Mythos, und er verbannt Ovid und sein Werk aus dem Reich der Vernunft.⁵⁰

Cotta gerät ebenso in eine „Zwischenwelt“ wie Mazzini in *Die Schrecken des Eisens und der Finsternis*:

Erst Battus Versteinerung sollte ihm zeigen, daß sein Ort weder in der eisernen noch in der ewigen Stadt lag, sondern daß er in eine Zwischenwelt geraten war, in der die Gesetze der Logik keine Gültigkeit mehr zu haben schienen, in der aber auch kein anderes Gesetz erkennbar wurde, das ihn hielt und vor dem Verrücktwerden schützen konnte.⁵¹

Die mythische Ebene des Romans erhebt sich ebenso aus der Realen, wie der Berg Olymp – Wohnort der Götter, Ursprung des Mythos – am Ende des Werkes. Das frühere erkenntnistheoretische Konzept des Römers, nach dem Cotta bisher die Ereignisse zu enträtseln versuchte, wird als Gestalt-switch von einem anderen Gesichtspunkt abgelöst. Ovid hatte alles – das Leben, Verwandlung und Schicksal der Stadtbewohner, und so auch Cotta selbst – geschrieben. Im Mythos erkennt Cotta seinen eigenen Namen, seine „Zitat-Existenz“,⁵² bzw. er kommt darauf, dass sein Name unter den Namen der Bewohner Tomis im Buch steht wie der Name Mazzinis auf der Anwesenheitsliste der Polarexpedition. Hier wiederholt sich die Paradoxie der Erkenntnis: Wie könnte er den Autor finden, wenn er selbst auch im Buch ist? Auch der Olymp selbst, als ein festes Fundament des mythischen Raums lässt sich als positives Motiv, als „eine ‚Krönung‘ von Cottas Erkenntnisprozeß“⁵³ bewerten.

Volker Hage sieht Parallele oder eine Art Identifikation zwischen Naso und Cotta.⁵⁴ Hage meint, dass sich Cotta am Ende des Romans in Naso verwandele – ähnlich wie die Verschmelzung der Erzählebenen in *Die Schrecken des Eisens und der Finsternis*. Eine vollständige Identifikation oder die Ineinandersetzung der Subjekte nach der Vorstellung von Hage (Cotta = Naso = eventuell Christoph [Ransmayr]) wird von dem Text selbst in Zweifel gebracht. Obzwar der zweisilbige Name die drei Möglichkeiten von Hage erlaubt, ist am Ende des Romans Folgendes zu lesen: „[Cotta] [schleuderte] diese

⁴⁹ Siehe z. B. Gelhoff 1999, S. 21.

⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 51.

⁵¹ Ransmayr 1991, S. 220.

⁵² Kulcsár-Szabó, Zoltán: Kommentár helyett „hymen“? A metatextualitás felszámolása Christoph Ransmayr *Die letzte Welt* c. művében. In: Tiszatáj 6 (1999), S. 66–83, hier S. 74.

⁵³ Gelhoff 1999, S. 28.

⁵⁴ Siehe Hage, Volker: Mein Name sei Ovid. Anmerkungen zu Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*. In: Wittstock 1997, S. 92–99.; hier S. 99.

Silben manchmal gegen den Stein und antwortete *hier!*, wenn ihn der Widerhall des Schreies erreichte; denn was so gebrochen und so vertraut von den Wänden zurückschlug, war sein eigener Name.“⁵⁵ Der Gedanke der Parallele ist dennoch als produktiv akzeptabel: Die Einsamkeit und Eingeschlossenheit veranlassen Naso, den Ort der Verbannung in seine eigene Dichtung hineinzusetzen. In der von ihm erfundenen Wirklichkeit, in dem erfundenen Text verschwindet Naso aus/in der Geschichte, wie Mazzini im ersten Roman. Ähnlich sind auch das Verschwinden und der Mangel der anderen Figuren allmählich zu registrieren. Dieses Verschwinden lässt ein *menschenleeres Bild* ahnen. Dies impliziert auch, dass Ovid sich selbst auch aus (bzw. *in*) der letzten Welt verschwinden lässt:

Dann war er wohl auch selbst eingetreten in das menschenleere Bild, kollerte als unwundbarer Kiesel die Halden hinab, strich als Kormoran über die Schaumkronen der Brandung oder hockte als triumphierendes Purpurmoos auf dem letzten, verschwindenden Mauerrest einer Stadt.⁵⁶

Dies bedeutet zugleich auch die Erscheinung der (postmodernen) Merkmale von der Entleerung und der Stille. Ransmayrs „immanente Poetik“⁵⁷ wird durch die Figur Nasos fortgeführt, der auch eine Art prophetische Rolle im Zusammenhang mit seiner Rede im Stadion „Zu den Sieben Zufluchten“ und der von Echo nacherzählten Untergangsgeschichte bekommt: „Naso habe die katastrophale Zukunft wie kein anderer erkannt [...]“. ⁵⁸ Es gibt wenige Kritiker, die sich bezüglich der Romane mit dem Weltuntergang und der moralischen Kritik nicht beschäftigen. Mosebach erörtert die Endzeitvisionen als umfassenden Gesichtspunkt.⁵⁹ Das menschenleere Bild des Romans *Die letzte Welt* übertrifft aber das herkömmliche Konzept des Weltuntergangs. Echo, die ihrem Namen entsprechend der Widerhall Nasos ist, erzählt die Untergangsgeschichte des Dichters. Ein hundertjähriger Regen vernichtet die zum Wolf gewordene Menschheit. Nur ein einziges Menschenpaar überlebt die Flut – Deucalion und Pyrrha –, aus den von ihnen geworfenen Steinen und Kieselsteinen entsteht das Nachwuchsgeschlecht:

[...] aus jedem Kiesel ein Ungeheuer! [...] Was aber aus dem Schlick eines an seiner wölfischen Gier, seiner Blödsinnigkeit und Herrschsucht zugrundegegangenen Geschlechts hervorkriechen werde, das habe Naso die eigentliche und wahre Menschheit genannt, eine Brut von mineralischer Härte, das Herz aus Basalt, die Augen aus Serpentin, ohne Gefühle, ohne eine Sprache der Liebe, aber auch ohne jede Regung des Hasses, des Mitgefühls oder der Trauer [...].⁶⁰

⁵⁵ Ransmayr 1991, S. 288.

⁵⁶ Ebd., S. 287.

⁵⁷ Fröhlich 2001, S. 54.

⁵⁸ Ransmayr 1991, S. 162.

⁵⁹ Mosebach 2003.

⁶⁰ Ransmayr 1991, S. 169.

Die moralische oder anthropologische Kritik, die sich aus dieser Geschichte entziffern lässt, basiert darauf, dass „[e]ine Fiktionalisierung der Zukunft [...] auch immer die Gegenwart [interpretiert]“.⁶¹ Der Stein erscheint als Grund der moralischen Kritik:

[...] [W]elcher Stoff sei denn besser geeignet, wenigstens eine Ahnung von unangreifbarer Würde, von Dauer, ja Ewigkeit zu tragen, als der aus den raschesten Wechselfällen der Zeit herausgenommen, von aller Weichheit und allem Leben befreite Stein?⁶²

Die Frage des Seins versus des Stein-Seins wird formuliert: das S(t)ein-Problem. Echo betont die Sonderstellung dieser Geschichte unter den Naso-Narrativen, da diese nicht mit der Verwandlung in Stein endet. Das ist ein „Antimythos“, in dem die Einsamkeit ausgedrückt wird: Deucalion und Pyrrha als letzte Menschen allein und verlassen, und dieses Attribut bekommt mehrmals auch Cotta. „Immer noch ist es ein Spiel mit der und gegen die Angst.“⁶³ Mit dem Menschen verschwindet die menschliche Wirklichkeit. Hinsichtlich der Erkenntnis(theorie) ist eine sich von den Bisherigen unterscheidende Abstraktionsebene in Betracht zu ziehen: „Die ‚postmoderne Erkenntnis‘ geht dahin, daß sie begreift, daß sie etwas erzählen kann, was nicht unbedingt theoretisch faßbar scheint [...]“.⁶⁴ Der Roman lässt sich auf diese Weise als der Roman der Interpretation, oder als Allegorie des Lesens betrachten.⁶⁵

Das Motiv des Sehens wird auch von dem Roman gerechtfertigt: „Hatte Naso jedem seiner Zuhörer ein anderes Fenster in das Reich seiner Vorstellungen geöffnet, jedem nur die Geschichten erzählt, die er hören wollte oder zu hören imstande war?“⁶⁶ Die Bezeichnung des Olymp als Urprung und die Tatsache, dass Cotta Naso nicht findet, implizieren die Frage von Volker Hage: Sind wir wieder am Anfang des Romans?⁶⁷ Der Roman lässt sich auch als ein eigenartiger Kreislauf auffassen. Er operiert mit den einzelnen Elementen mehrerer verschiedener geschichtlicher Zeiten, und der Gedanke einer „rücklesbaren“ Geschichte zeigt die Komplexität der postmodernen Romanwelt: Zirkuläres oder spirale Handlungsführung ist es – Rom verwandelt in Tomi, Naso in Cotta, die *Metamorphosen* in Feuer, bzw. werden sie aus dem Feuer von Naso „herausgelesen“...

Es werden in *Die letzte Welt* mehrere Zeitebenen und Epochenstücke nebeneinander dargestellt. Diese Elemente gehören nicht in die von Ovid, aber oft nicht einmal in die Zeit des Römischen Reiches (Film, Bus, ein deutscher Soldat, usw.). Der Raum weist ähnliche Eigenschaften auf. Die herkömmlichen Kategorien der Zeit und des Raumes werden anders definiert und dem Gesetz eines mehrfach zusammengesetzten Textes untergeordnet. Manche Stellen des Textes werden nach bestimmten Raum-Zeit-Koordinaten geöffnet, und bestimmten Begriffen (wie Dichtung, Diktatur, usw.) werden die

⁶¹ Mosebach 2003, S. 13.

⁶² Ransmayr 1991, S. 157.

⁶³ Kiel 1996, S. 175.

⁶⁴ Ebd., 107.

⁶⁵ Siehe Kulcsár-Szabó 1999, S. 75; 80.

⁶⁶ Ransmayr 1991, S. 198.

⁶⁷ Siehe Hage 1997, S. 99.

Angaben verschiedener geschichtlicher Zeiten zugeordnet. Die (umgekehrten) Anachronismen ermöglichen eine Parallele zwischen Gestern und Heute, als ob die Geschehnisse einen allgemeinen Charakter gewinnen würden: Man bekommt kein vollständiges Bild, nur Fragmente der Epochen. Ein ähnlicher Gedanke lag der Romantik hinsichtlich der Fragmente zugrunde. Das Werk ist gerade in seiner Unabgeschlossenheit und Unvollständigkeit abgeschlossen und vollständig, denn man rechnet damit, dass man kein perfektes Ganzes schaffen kann, somit wird das Fragment die perfekte Form. Die einzelnen unvollständigen Stücke verschiedener Zeiten stehen für *die* Zeit, um das geschichtliche Zeitalter allgemein und gänzlich abzudecken. Dieses Phänomen, diese Schriftstellertechnik, kann man „*totale Poetik*“ nennen. Die Romanwelt Ransmayrs vereinigt und baut somit auch die zeitlichen Ebenen ab: Die Zeit des Romans ist gestern, jetzt und morgen, d. h. zeitlos, atemporal. Diese Totalität formuliert Kiel folgenderweise: „In der Postmoderne bündeln sich die Faktoren aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Jetzt.“⁶⁸ Diese Interpretation ist auch für den Raum gültig, indem man in der Opposition des Zentrums und der Peripherie eine allgemeine Relation sieht. Die Bruchstücke summieren sich, und ergeben ein *Weltmodell*.⁶⁹

(Un)sichtbare Wirklichkeit (*Morbus Kitahara*)

Das Format Text-Im-Text, das in den vorherigen zwei Romanen Ransmayrs unmittelbar charakteristisch ist, wird im Roman *Morbus Kitahara* implizit. Die schriftlich oder mündlich erzählten (Bruch)Texte der kriegesischen Vergangenheit sind oft die latenten Momente der Wirklichkeit der Hauptfiguren: Die Texte im Zusammenhang mit dem Frieden von Stellamour (z. B.: „*Auf unseren Feldern wächst die Zukunft [...] Du sollst nicht töten*“⁷⁰), Ambras' Erzählungen über seine verlorene Geliebte, und wie er zum Krüppel gemacht wurde. Während die Wirklichkeit der Romane *Die letzte Welt* und *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* in Erzählebenen und in komplexe Zeit-Raum-Verhältnisse geteilt wird, ist *Morbus Kitahara* in erster Linie als nach den Figuren aufgeteilte Lesart der Wirklichkeit zu betrachten: Bering, Ambras und Lily verkörpern Schicksale, die von der Vergangenheit und der lebensfremden Gegenwart determiniert sind.

Bering wird in der Nacht geboren, als Moor zum ersten und letzten Mal bombardiert wird. Dieser Nacht folgt der Friede, dennoch wird Bering von dem Erzähler das Kind des Krieges genannt. Seine Geburt steht an der Grenze: Er gehört wirklich weder zum Krieg noch zum Frieden. Sein Leben ist eine Zwischengeschichte,⁷¹ ähnlich wie bei Mazzini, der Figur in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Obwohl er nach dieser Vorgeschichte zu den Nachgeborenen gehört, wird sein Schicksal dennoch durch den Krieg

⁶⁸ Kiel 1996, S. 49.

⁶⁹ Vgl. Gelhoff 1999, S. 70.

⁷⁰ Ransmayr, Christoph: *Morbus Kitahara*. Roman. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1995, S. 39.

⁷¹ Siehe Niekerk, Carl: Vom Kreislauf der Geschichte. Moderne – Postmoderne – Prämoderne: Ransmayrs *Morbus Kitahara*. In: Wittstock 1997, S. 158–180, hier S. 165.

und das Steinerne Meer beeinflusst. Sein Vater (und auch einer seiner Brüder) kämpfte im Krieg. Diese Vergangenheit entfremdet den Vater vom Sohn und den Sohn vom Vater.

Bering ist ebenso „schwierig“, wie Mazzini. Für den Neugeborenen sind die Töne der Welt fremd, er will sie mit seiner eigenen Stimme unterdrücken: „Der Schreier wollte ein Vogel sein.“⁷² Diese „Verwandlung“ – ähnlich wie im Fall *Die letzte Welt* – symbolisiert eine Befreiung vom Menschlichen, vom menschlichen Leiden und Tod. Der Lärm der Welt tut Bering weh, deshalb flieht er in seine eigene Stimme. Das Kapitel „Ein Konzert im Freien“ zeigt in allen seinen Momenten das einzige Erlebnis der Liebe – Berings Liebe zu Lily. In der Musik entdeckt Bering etwas Bekanntes, ein Urelement seiner Existenz, seiner Kindheit und seines Ursprungs: Er „verwandelt“ sich in der Musik wieder in einen Vogel. Ähnlichkeit vom Wiegen Lilys als Parallele zur Kindheit, weist die kindische Hinwendung des Leibwächters zu der Brasilianerin auf.⁷³ Trotz der scharfen Opposition der Vogelstimme und dem Schreien schließt sich Bering dennoch dem Schrei an, und seine Vogelexistenz bekommt er nur in seinem Tod zurück. Mazzini und Bering ähneln einander auch in der Vater-Sohn-Beziehung. Bering ist der *Erbe*, er wird aber nicht zu einem einfachen Schmied, sondern zu einem Mechaniker.⁷⁴ Der Vater kontrolliert ständig die Arbeit seines Sohnes, und führt eine Liste über die Fehler. Bering hasst sein Erbe, aber er tut, was seine Pflicht ist. Eine negative Entwicklungsrichtung bedeuten die zwei Schüsse, die er auf seinen Verfolger, den betrunkenen Schläger, abgibt. In Berings Figur erscheint die Angst vor seiner Mordtat und später dem Bekanntwerden seiner Krankheit, und damit auch das Motiv des Mangels und des Verlustes. Der „Vogelmensch“ verkörpert die Unfähigkeit zum Leben der Nachgeborenen, und als größter Fehler seines Charakters erweist sich eben, dass er sich in der Welt wegen seiner gestörten Wirklichkeitsanschauung, die die Metapher des Morbus Kitahara ausdrückt, nicht zurechtfinden kann.

Bering kann die Möglichkeiten nicht sehen – das wird auch in seiner Krankheit symbolisch ausgedrückt: Für Bering wird alles gegeben, was man zu einem besseren Leben braucht. Er kann aber dennoch „in seiner Blindheit und wegen seiner Ängste“, seine Lage richtig ausnützen.⁷⁵ Der Diagnose von Doc Morrison nach, ist Morbus Kitahara: „Löcher im Blick“, Flecke im Gesichtsfeld infolge der Konzentration auf einen Punkt, wie im Fall der Scharfschützen. Bei diesem Punkt wird auch die moralische Blindheit und Lieblosigkeit des Vogelmenschen hervorgehoben und die innere Dunkelheit des Menschen wird nach Außen projiziert:

Er sah Lilys Gesichtszüge klar und doch tief im Schatten vor sich, als rauchte die Dunkelheit, die aus seinen Augen gewichen war, nun aus seinem Innersten wieder empor und

⁷² Ransmayr 1995, S. 18; 19f.

⁷³ Vgl. Bombitz 2001, S. 214f.

⁷⁴ Vgl. Liessmann, Konrad Paul: Der Anfang ist das Ende. *Morbus Kitahara* und die Vergangenheit, die nicht vergehen will. In: Wittstock 1997, S. 148–157., hier S. 153. und Bombitz 2001, 213.

⁷⁵ Siehe Bombitz 2001, S. 215.

verfinsterte ihm mit dem Gesicht einer verlorenen Geliebten auch das Meer, den Himmel, die Welt.⁷⁶

Die Unvollständigkeit des Sehens spielt auf die mangelhafte Deutung an. Außer dem Text sind dessen Grenzen nicht zu sehen, aber für die Figuren ist das Austreten aus *Morbus Kitahara* unmöglich – eine andere Variante der Erkenntnisparadoxie.

Lily weist – im Gegensatz zu Bering – eine positive Entwicklung auf. Die Vergangenheit ist auch für sie ein bestimmender Faktor. Sie ist die Brasilianerin, die als Kind wegen der kriegeserischen Verbrechen ihres eine schwarze Uniform tragenden Vaters fliehen muss.

Sie bleibt mit ihrer Mutter in Moor stecken, und sehnt sich nach Brasilien. Ihr Attribut ist gleichzeitig auch das der Jägerin, die eigengesetzlich auf ihre Feinde – Totschläger und Brandstifter Moors – auf der Lauer schießt. Ein starker Kontrast wird dadurch gebildet, dass Bering auf dem Weg nach Brand wirklich zum Mörder wird, während Lily ihre Waffe in die Tiefe wirft. Lily erkennt sich selbst in Bering: „So entschlossen und unbeirrbar zum Töten bereit – so liegt doch *sie* [Lily] auf ihren Jagdzügen auf der Lauer. Dieser Scharfschütze dort, das ist *sie*.“⁷⁷ Der Vogelmensch tötet den Kahlkopf, den *Hühnerdieb*, in dem er den Feind seines Vogelursprungs entdeckt. Und Lily *sieht* sich selbst in seiner Figur. Durch den Zwang der Identifikation werden die parallelen Wirklichkeiten der zwei Figuren für einen Moment kommensurabel. In den nächsten Zeilen grenzt sich Lily von Bering ab: „Ein Jäger? Das ist kein Jäger. Das ist ein Totschläger, ein Mörder [...].“⁷⁸ Diese Opposition erweckt in Lily und Bering Hass aufeinander. „*Ich habe dieses Schwein getötet, ich.*“⁷⁹ Der erste Mord Berings wiederholt sich in dieser Szene, wobei diese Worte noch von der Selbstbeschuldigung belastet sind: „*Tot? Habe ich ihn umgebracht, ich? [...] Ich habe ihn umgebracht, ich habe ihn erschossen, ich.*“⁸⁰

Die Unfähigkeit zur Liebe lässt sich auch im Fall von Lily und Ambras registrieren. Lily *will* nicht lieben: Sie ist eine Grenzgängerin, die Überlebende, sie sehnt sich nicht nach einer längeren Beziehung. „*Sie kommt, wann sie will. Sie geht, wohin sie will. Laß sie in Ruhe.*“⁸¹ Ambras kann niemand mehr lieben, nur „die lachende Frau“, die er aber schon verloren hatte.

Für Ambras, den Hundekönig, bedeutet der Steinbruch die Wirklichkeit: Der Ort, wo er im Barackenlager war.

[...] warum seid Ihr *hierher* zurückgekommen? Hierher, an den See, nach Moor. In den Steinbruch. – [...] *Zurückgekommen* in den Steinbruch? Ich bin nicht zurückgekommen. [...] Ich war niemals fort.⁸²

⁷⁶ Ransmayr 1995, S. 408.

⁷⁷ Ebd., S. 310.

⁷⁸ Ebd., S. 311.

⁷⁹ Ebd., S. 317.

⁸⁰ Ebd., S. 53.

⁸¹ Ebd., S. 194.

⁸² Ebd., S. 209f.

Die Gestalt der verlorenen Geliebten, die Tragödie auf der Hundsinsel nach der Nacht mit Lily, alles lässt sich aus diesem Satz ableiten. Dieser gibt den Geschehnissen einen primären Kontext. Die von Ambras vorgestellte „Verwandlung“ Bering in den Verfolger von Ambras auf der Hundsinsel basiert auf dem Erlebnis, dass Bering als Aufseher einen Arbeiter im Steinbruch geschlagen hatte. Das Gedächtnis des Hundekönigs identifiziert diese Bilder mit den von dem Konzentrationslager. Somit verkörpert Ambras einen Idealtypus und die Entfaltung vom Gedanken an die „wahre Menschheit“ aus der von Echo erzählten Untergangsgeschichte. Diese Typisierung begründet seine Beziehung zu dem Steinbruch und den Steinen, seine auf die sachliche Umgebung fixierte „Ding-Sprache“ und die Beschreibung der ‚Steinmenschen‘ im Allgemeinen in *Die letzte Welt* – Menschen „ohne eine Sprache der Liebe“.

Die Figuren bauen ihre Wirklichkeiten aus der Summe von Merkmalen und Eigenschaften. Diese Merkmale wurzeln in ihrer Vergangenheit, aber sie tauchen während der Geschichte des Romans ständig auf. Im Fall des *Morbus Kitahara* lässt sich auch das Palimpsest-Wirklichkeitskonzept beobachten. Lilys Mutter übermalt das Brustbild ihres Mannes: Die schwarze Uniform wird zum Lodenanzug. Für Ambras wird seine Vergangenheit zur Schicksal gestaltenden Wirklichkeit; die Erinnerungen an das Lager und an den Krieg beeinflussen die Gegenwart des Romans. Wie auch Cotta Tomi, die letzte Welt, nicht verlassen konnte, so können die Figuren Moors auch aus ihrer Wirklichkeit nicht austreten. Die Geste Cottas, der sich auf den Weg macht, um seinen Namen unter den Ruinen Trachilas zu finden, bedeutet, dass er seinem Schicksal entgegen kommt. Bering, Ambras und Lily gehen „[i]mmer den Steinen nach.“⁸³ Es gibt keinen Ausweg – Pantano in Brasilien ist ebenso ein Moor, und statt des Hundehauses wartet auf sie die Hundsinsel. Die Protagonisten Moors sind getrennt von den anderen und auch voneinander; sie leben in ihrer isolierten Wirklichkeit. Auf der Hundsinsel werden die Hauptfiguren, die Außenstehenden Moors auch voneinander getrennt – für eine bestimmte Zeit bleiben sie nämlich alle allein (wie Cotta einst auf seinem Weg nach Trachila). Ambras wird dann von den Erinnerungen seiner Lagerbilder verrückt. Bering sitzt auch allein im Boot, und schießt – irrigerweise – auf seine neue Geliebte, Muyra, die „echte“ Brasilianerin. Die Insel erinnert Lily an Moor. Ihre *Erkenntnis* veranlasst sie die Insel, und damit auch ihre vorige Welt zu verlassen, und nach Santos zu gehen.

Das letzte Kapitel des Romans ist die direkte Fortsetzung des Ersten. Im ersten Kapitel wird das Ende der Geschichte dargestellt: Drei Tote lagen im „Januar Brasiliens“. Dieses Kapitel deutet voraus, dass zwei Männer und eine Frau sterben müssen. Liest man den Roman von vorne, bekommt man drei potenzielle Opfer: Bering, Ambras und Lily. Lily allein ist aber fähig, ihre Grenzen und das vom Text determinierten Schicksal zu überwinden.⁸⁴ Lily – die Unschuldige (siehe Lilie, Reinheit, Unschuld⁸⁵), die zwar „töten konnte“, zeigt allein eine positive Entwicklung in der Welt von *Morbus Kitahara*. Ambras und Bering, nachdem sie „ins Leere treten“, erleben in ihrem Sturz und Tod eine Art Befreiung: Ambras kann seine Arme endlich wieder über seinen Kopf erheben; Bering sieht Wolken um sich herum, als ob er zum Vogel geworden wäre. Das Ver-

⁸³ Ebd., S. 382.

⁸⁴ Siehe Bombitz 2001, S. 221.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 219.

schwinden des Menschen und der Raumgewinn der Natur (Verwandlung) ist ein dominantes Motiv.

Die Beziehungen im *Morbus Kitahara* sind durch eine blockierte Kommunikation zu charakterisieren, was auch die Dialogfragmente zeigen. Die zyklisch wiederkehrenden, inneren Monologe von Bering und Ambras, die kursiv gedruckten Gedankenstücke der Figuren, vergegenwärtigen die Integration der Geschichte ins *Ich*.

Das Verhältnis des ersten und letzten Kapitels in *Morbus Kitahara* bedeute nach vielen Kritikern den Kreislauf der Romangeschichte und das Verschlingen des Anfangs und des Endes.⁸⁶ Diese Struktur vergegenwärtigt aber vielmehr die Kreisdrehung der Protagonisten in ihrer oder der geschichtlichen Vergangenheit: eine ständige Rückkehr zum Ursprung. Diese Erscheinung lässt sich bei Ambras im Zusammenhang mit seinen Lagererinnerungen oder bei Bering mit seinem „Vogelmenschursprung“ beobachten. Diese Hinwendung zum Ursprung erscheint bei seiner Geburt, auf dem Konzert, bei seinem Mord auf dem Weg nach Brand und in seinem Tod. Als er mit Ambras in die Kluft stürzt, kann er sich wieder in einen Vogel verwandeln, kehrt er in die geschützte Sphäre der Kindheit zurück; und die gefühlsbetonte Vollkommenheit des Anfangs verbindet sich mit dem grausamen Ende: Das Ende wird zum Anfang. Lily macht sich auch auf den Weg, und lässt die verhängnisvolle Insel hinter sich, aber das Ende der Geschichte (jenseits des Romans) kennt der Leser nicht. Sie hat vielleicht kein Ende, nur Beginn und Neubeginn/Wiederbeginn. Das letzte Bild des Textes ist notwendigerweise menschenleer. Wesen und Konklusion der teilbaren menschlichen Wirklichkeit äußern sich in einem Wort der Landkarte in *Morbus Kitahara: deserto* – unbewohnt.

Die Identifikation des Anfangs und des Endes ist auch in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* zu beobachten: „Der Erfinder schien damit den Anschluß an die eisstarrenden Bilder seiner Kindheit gefunden zu haben; erst später sollte sich zeigen, daß es auch ein Anschluß ans Ende war.“⁸⁷

„Naso hat die Geschichte(n) zu Ende erzählt, Ransmayr erzählt die Welt zu Ende [...]“⁸⁸ – schreibt Wendelin Schmidt-Dengler, und diese Behauptung bestätigen auch die Zeilen des Romans: „[...] Naso hatte schließlich seine Welt von den Menschen und ihren Ordnungen so befreit, indem er *jede* Geschichte bis an ihr Ende erzählte.“⁸⁹ Die Romanwelt Ransmayrs lässt sich dennoch nicht als ein geschlossener Text auffassen: Cotta will seinen Namen finden, aber dabei endet der Text. Der erste Roman rechnet ebenso mit einer unabgeschlossenen Geschichte:

Mit meiner Händfläche schütze ich das Kap, bedecke die Bucht, spüre, wie trocken und kühl das Blau ist, stehe inmitten meiner papierenen Meere, allein mit allen Möglichkeiten einer Geschichte, ein Chronist, dem der Trost des Endes fehlt.⁹⁰

⁸⁶ Vgl. Niekerk 1997, S. 158–180. und Liessmann 1997, S. 148–157.

⁸⁷ Ransmayr 1987, S. 22.

⁸⁸ Schmidt-Dengler, Wendelin: „Keinem bleibt seine Gestalt“. Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*. In: Wittstock 1997, S. 109.

⁸⁹ Ransmayr 1991, S. 287.

⁹⁰ Ebd., 263.

Márta Horváth

DER ALTE UND DER GREIS

RATIONALITÄTSKRITIK IN DANIEL KEHLMANN'S

DIE VERMESSUNG DER WELT

Wenn man die Frage stellt, was einen literarischen Text zum Publikumserfolg macht, wirft man eine sehr komplexe Frage nach der Kultur einer Epoche auf: man fragt zwar nach der Beschaffenheit des Textes, aber nicht in seiner Immanenz, sondern im Zusammenhang mit verschiedenen kulturellen Faktoren. So fragt man nach dem aktuellen Publikumsgeschmack, bzw. dem Interesse des zeitgenössischen Lesepublikums, d. h. nach den kulturellen oder sozialen Fragen, die die zeitgenössische Zivilisation akut beschäftigen. Andererseits fragt man nach den Lesegewohnheiten des Publikums, nach seinen Erwartungen der gegebenen literarischen Gattung gegenüber, danach, ob die Leser gerade eine traditionelle Form der Gattung oder eher Experimente mit ihr erwarten. Im Netz der Antworten auf diese Fragen, ergänzt mit marktwirtschaftlichen und medienpolitischen Analysen, entfaltet sich der Hintergrund des aus der Wechselwirkung vom Lesepublikum und Text entstehenden Erfolgs.

Besonders großes Interesse wecken jene Fälle, bei denen der Erfolg sich nicht auf das breite Publikum beschränkt, sondern die auch im Kreis der Vertreter der „hohen“ Literatur Ansehen gewinnen. Zwar ist es in keiner nationalen Literatur beisspiellos, dass ein Roman, der später als „hohe“ Literatur kanonisiert wird, nach seinem Erscheinen auf den ersten Platz der Bestsellerliste kommt, doch ist unsere Kultur immer noch in dem Masse elitär, und auf Distinktion (im Sinne von Bourdieu) basierend¹, dass Bestseller in Universitätskreisen gleich in Verdacht kommen, auf irgendeiner Weise die Ansprüche der Massen auf Kosten der Qualität zu befriedigen. Bücher, die anscheinend doch gleichzeitig „hoch“ und „breit“ wirken können, veranlassen dazu, die Zusammensetzung des Lesepublikums und eventuelle soziale Verschiebungen zu überprüfen, Kategorien wie „Massenprodukt“ und „hohe Literatur“ neu zu bewerten und ihre Stellung in unserer Kultur neu zu bedenken.

Das neueste Beispiel für den gleichzeitigen Erfolg im breiten Lesepublikum und in Fachkreisen ist Daniel Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt*, dessen Popularität immer noch ein ungelöstes Problem unter den Kritikern und Literaturwissenschaftlern darstellt. Kehlmanns Roman war mehr als zwanzig Wochen lang auf dem ersten Platz der Bestsellerliste des Spiegels und es wurden mehr als eine Million Exemplare in Deutschland verkauft. Ähnlichen Erfolg hatte letztes Mal Patrik Süsskind's *Parfüm* oder Günther Grass' *Blechtrommel*. Der Roman wurde in mehrere Dutzend Sprachen übersetzt, wodurch er auch international Bedeutung gewann. Dieser Erfolg kann einen zu

¹ Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede (La distinction). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Recht wundern, da die Thematik des Romans auf den ersten Blick nicht mit dem Interesse der Massen rechnen konnte: die Biographie zweier Wissenschaftler der deutschen Klassik ist nicht das Thema, das breites Publikum anzieht, besonders nicht außerhalb des deutschen Kulturraums. Er wurde auch in Kritikerkreisen hochgeschätzt; er hatte mit wenigen Ausnahmen nur positive Besprechungen erhalten. Die ersten Schritte zur Kanonisierung wurden auch schon getan: die *Text + Kritik*-Reihe hat eine Nummer dieses Jahr dem Autor gewidmet² und die *rororo*-Reihe *Materialien, Dokumente, Interpretationen* beschäftigt sich in ihrem letzten Band mit *Der Vermessung der Welt*.³ Sogar in den Schulunterricht hat der Roman Einlass gefunden: Werner Winkler analysiert in einem Kapitel seines Buches für Abiturienten die Übergeordneten-Untergeordneten-Beziehung im Roman⁴, Wolfgang Pütz macht eine umfassende Strukturanalyse mit Unterrichtshilfen für Studierende der Germanistik.⁵

Meine Fragestellung richtet sich auf diesen Problemkomplex: wie die Doppelbiographie im Verhältnis zu der traditionellen Biographie aufgebaut ist, worin sie sich mit dem Interesse des Lesepublikums trifft und welches Problem der zeitgenössischen Kultur sie anspricht.

Die Vermessung der Welt ist 2005 erschienen, als sein Autor genau dreißig Jahre alt war und schon vier Romane, mehrere Erzählungen und zwei Essaysammlungen publiziert, also bereits ein kleines Lebenswerk zustande brachte. Die früheren Werke waren allerdings kaum bekannt, mit der Ausnahme von Kehlmanns vorletztem Roman, *Ich und Kaminski* (2003), der ihm den ersten Erfolg brachte. In der Kritikersatire erzählt ein unsympathischer, weil nur auf Berühmtheit aus seiender Kulturjournalist, als Ich-Erzähler über seine Bestrebungen den früher namhaften, aber inzwischen vergessenen Maler, Kaminski zu interviewen, pikante Abschnitte seines Lebens herauszubekommen um sie in die Öffentlichkeit zu bringen und damit Bekanntheit zu erwerben. Der Roman greift ein aktuelles gesellschaftliches Phänomen auf, behandelt es komödiantisch, mit wenig neuen inhaltlichen und erzähltechnischen Elementen und macht es dadurch dem Leser leicht zugänglich. Von den weiteren, weniger bekannten Romanen Kehlmanns wurde nach dem Erscheinen *Der Vermessung der Welt* der Erstling, *Beerholms Vorstellungen* (1997) wieder aufgegriffen, weil ihn der Bestseller in neues Licht rückte: die damalige Hauptfigur und mit ihm das Problem ‚Berechenbarkeit versus Zufall‘ scheint im neuesten Roman in anderer Form wiederzukehren.

Im Verhältnis zu *Beerholms Vorstellungen* ist *Die Vermessung der Welt* ein sehr traditionell aufgebauter Roman: es werden zwei Lebensläufe, der von Alexander von Humboldt und von Carl Friedrich Gauss parallel dargestellt, wodurch im größeren Teil des Romans eine zweisträngige Handlung entsteht. Diese zweisträngige Handlung ist in einen Rahmen eingebettet, der das Treffen der zwei gealterten Wissenschaftler in Berlin

² Text + Kritik: Daniel Kehlmann. München: edition text + kritik GmbH 2008.

³ Nickel, Gunther (Hg.): Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt*. Materialien, Dokumente, Interpretationen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2008.

⁴ Winkler, Werner: Epische Texte analysieren und interpretieren. Freising: Stark 2006.

⁵ Pütz, Wolfgang: Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt* (Oldenbourg Interpretationen). München: Oldenbourg 2008.

auf einem von Humboldt organisierten Wissenschaftlerkongress darstellt. Am Ende des Romans werden die letzten Jahren von Humboldt und Gauss nach ihrem Treffen in Berlin verfolgt, wo aber die zwei Lebensgeschichten nicht mehr voneinander unabhängig nebeneinander gestellt, sondern ineinander verwoben dargestellt sind: sie kreuzen einander, da die Hauptfiguren einander gedanklich immer wieder heraufbeschwören, voneinander Briefe erhalten und miteinander imaginäre Gespräche führen. Diese Verwobenheit erreicht ihren Höhepunkt mit dem letzten Satz des vorletzten Kapitels, wo die zwei Leben ineinander überzugehen scheinen: „[Humboldt] hätte auf einmal nicht mehr sagen können, wer von ihnen weit herumgekommen war und wer immer zu Hause geblieben“.⁶ Im letzten Kapitel verlässt die Handlung interessanterweise die Hauptfiguren Humboldt und Gauss und die Geschichte endet mit jener Sequenz der Lebensgeschichte Eugens, des Sohnes von Gauss, in der er Deutschland notgedrungen verlässt und nach Amerika auswandert.

Kehlmanns Hauptfiguren sind größtenteils Wissenschaftler, vor allem Naturwissenschaftler, wenn wir das Wort in weitem Sinne verstehen. Sie sind Mathematiker, Programmierer oder sich in der Kunstgeschichte etablieren wollende Kritiker. In dieser Hinsicht setzt sich eine schriftstellerische Tradition von Kehlmann in *Der Vermessung der Welt* mit den Hauptfiguren „Humboldt“ und „Gauss“ fort. Die zwei Figuren sind aber im Gegensatz zu den Früheren keine imaginären Figuren, sondern haben historische Vorbilder, was zahlreiche Konsequenzen auf die Geschichte hat. Sie öffnen ein breites kulturelles Konnotationsfeld, werden an Kontexten außerhalb der Kehlmannschen Geschichte gebunden, und schließen dadurch neue Bedeutungsebenen auf. Durch sie werden nicht nur theoretische Probleme wie z. B. Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit⁷, sondern auch kulturhistorische Fragen angesprochen. Als Symbolfiguren – vor allem Humboldt – des klassischen Wissenschaftlerideals ist ihre Figur geeignet, aus der zeitgenössischen Perspektive auf die klassischen Ideale zurückzublicken und dadurch Kulturkritik zu üben.

Als Symbolfigur für das klassische Wissenschaftlerideal wird mit dem Namen „Humboldt“ die Bestrebung nach enzyklopädischem Wissen durch empirische Forschungen verbunden. Er gilt als der bedeutendste deutsche Forschungsreisende, der seine Reisen nach genauen Plänen organisierte, seine Forschungen in größter Präzision durchführte und absolutes Vertrauen zu der rationalen Erkenntnis hatte. Als Sohn einer gutsituierten adligen Familie wurde ihm eine Erziehung nach klassischen Wertvorstellungen zuteil. Dieses ohnehin allgemeinbekannte Bild von Humboldt wurde 2004, ein Jahr vor dem Erscheinen *Der Vermessung der Welt* in Deutschland durch die Veranstaltungen für das 200-ste Jubiläum der Rückkehr von seiner großen Forschungsreise in Amerika, den Lesern noch intensiver eingeprägt. Als Mathematiker ist das Lebenswerk von Gauss außerhalb von Fachkreisen weniger bekannt, doch gilt seine Person auch ohne genaue

⁶ Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt*. Reinbek bei Hamburg 2008, S. 293.

⁷ Im Problem der Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit erblickt Gunther Nickel den „roten Faden“ in den Kehlmannschen Erzählungen. Nickel, Gunther: *Von Beerholms Vorstellung zur Vermessung der Welt*. Die Widergeburt des magischen Realismus aus dem Geist der modernen Mathematik. In: Nickel 2008, S. 151–169.

Kenntnis seiner Leistung als Symbol für den Glauben an die rationale Erkennbarkeit der Welt und für den aufklärerischen Fortschrittsgedanken des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

Die von den beiden Wissenschaftlern verkörperten klassisch-aufklärerischen Werte sind aber sehr stark auch in einen Kontext mit entgegengesetzten Vorzeichen eingebettet. Seit der Rationalitätskritik der Moderne gibt es zahlreiche ebenso allgemeinbekannte „Erzählungen“, d.h. Geschichtserklärungen und Kulturhistorien, bzw. Kulturkritiken, nach denen gerade diese Ideale des aufklärerischen Weltbildes den Anfang eines Zerfallprozesses und der Entstehung apokalyptischer Zustände in unserer Kultur bedeuteten (denken wir an die *Dialektik der Aufklärung* von Theodor Adorno), nach denen die zunehmende Rationalisierung unserer Betrachtungsweise einseitige Entwicklungen und mangelnde Reflexivität auf bestimmten Gebieten unseres Lebens mit sich brachte (denken wir an Max Webers Rationalitätskritik) oder nach denen sich der Gedanke der rationalen Erkennbarkeit der Welt als Selbsttäuschung des Menschen, als Verschleierung seiner Verlorenheit in der Welt erwies (denken wir an zahlreiche Romanschreiber des anfangenden 20. Jahrhunderts, wie z.B. Robert Musil). In diesen Kontexten wird das aufklärerische Wissenschaftsideal als retrograd dargestellt, der Fortschrittsgedanke dekonstruiert und in sein Gegenteil gekehrt und die kritisierten Phänomene in der Kultur der Gegenwart als Konsequenz des Rationalisierungsprozesses dargelegt.

Mit der Entscheidung Kehlmanns Humboldt und Gauss zu Hauptfiguren des Romans zu machen, wurden diese Kontexte unvermeidbar zu einem Teil der Romanwelt und geraten in den Deutungshorizont des Lesers. Auf welche Weise diese Kontexte zur Bedeutung des Romans beitragen, ob sie affirmativ oder gerade umgekehrt, kritisch zitiert werden, hängt allerdings vom Aufbau des Romans ab.

Die Vermessung der Welt ist so konstruiert, dass hier die zwei Kontexte gegeneinander ausgespielt werden. Die Ereignisse des Lebens von Humboldt und Gauss werden aus den Überlieferungen zwar mit kleinen Änderungen aber grundsätzlich quellentreu übernommen. Die Handlung wird durch das Erzählen ihrer bekanntesten Entdeckungen und Erfindungen strukturiert: in den aufeinander folgenden Kapiteln werden abwechselnd verschiedene Lebenssequenzen von Gauss und Humboldt erzählt, in denen sie zu ihren bedeutenden Erkenntnissen kamen. Das Kapitel *Das Meer* berichtet außer der Jugendzeit von Humboldt und seinem Aufbrechen nach Amerika über den Aufenthalt auf der Insel Teneriffa, wo er die ersten Erkenntnisse zu den Gesetzen der Geobotanik gewann, das Kapitel *Der Fluss* über seine Schifffreise auf dem Orinoco, wo er das Rätsel der Stromscheidung des Orinoco löste, und im Kapitel *Der Berg* liest man über die Besteigung des Chimborazo. Im Kapitel *Der Lehrer* wird außer von den mathematischen Anfängen Gauss' über seine ersten Erkenntnisse zu der nicht-euklidischen Geometrie erzählt, im Kapitel *Die Zahlen* über die Erkenntnis der Konstruierbarkeit des regelmäßigen Siebzehnecks, die die erste nennenswerte Ergänzung euklidischer Konstruktionen seit 2000 Jahren war, sowie das Publizieren seines Hauptwerks *Disquisitiones Arithmeticae* und im Kapitel *Die Sterne* über seine astronomischen Entdeckungen. Durch diesen Aufbau des Romans erscheinen die Figuren „Humboldt“ und „Gauss“ auch im Text des Romans als Symbolfiguren des aufklärerischen Wissenschaftsideals.

Die Darstellungsweise bestimmt allerdings – unseren eventuellen Erwartungen entgegen – nicht eine Art Pathos, sondern im Gegenteil: Ironie, sogar Satire den Figuren gegenüber, was den Roman eindeutig in die Reihe der rationalitätskritischen Diskurse stellt. Die zwei Figuren werden nicht als Helden der neuzeitlichen Wissenschaft dargestellt, deren Erfindungen und Entdeckungen wir heute unser Wissen und Wohl verdanken können. Ihre Erkenntnisse erscheinen nicht in ihrer Bedeutsamkeit, und ihre Tätigkeit nicht als heroische Arbeit. Die Umstände der Entdeckungen sind im Roman viel mehr komische Situationen, die sich aus Unkenntnis, Unsensibilität gegenüber etwas oder lächerlicher Besessenheit ergeben, wie z.B. in der Szene der Hochzeitsnacht von Gauss, als er mitten im Liebesakt plötzlich aufspringt um einen wichtigen Einfall zu notieren.⁸ Die Entdeckungen werden nicht als weitreichende, unsere Gegenwart mitgestaltende, Erkenntnisse dargestellt, sondern als in vieler Hinsicht überholtes, seine Gültigkeit zum Teil verlorenes Wissen. So beschwert sich Gauss während seiner Reise nach Berlin darüber, wie nichtig seine Erfindungen in zweihundert Jahren sein werden⁹ und so muss Humboldt selbst erleben, wie ein Grossteil seiner Theorien noch Zeit seines Lebens widerlegt, seine Forschungsleistungen überboten werden.¹⁰ Die zwei Hauptfiguren werden so im Roman in ihrem Doppelcharakter dargestellt: ihre Leistungen, die sie zu Symbolfiguren des aufklärerischen Wissenschaftlerideals machen, werden als dominante Attribute dargestellt, sie werden aber gleichzeitig auch denunziert. Anschaulich in dieser Hinsicht ist die Art und Weise, wie Gauss in die Romanwelt eingeführt wird: im ersten Satz wird er der „größte Mathematiker des Landes“ genannt, schon der zweite Absatz kehrt aber dieses Bild und zeigt den Professor als ahnungsloses Kind: „Nun also versteckte sich Professor Gauss im Bett. Als Minna ihn aufforderte aufzustehen, die Kutsche warte und der Weg sei weit, klammerte er sich ans Kissen und versuchte seine Frau zum Verschwinden zu bringen, indem er die Augen schloss“.¹¹

Mit dieser Szene wird ein intertextueller Bezug zu einem der prägnantesten und bekanntesten Romane der rationalitätskritischen Tradition der Moderne – zu Elias Canettis *Blendung* – geschaffen. Dessen Hauptfigur, Kien, ist wie Gauss ein besessener Wissenschaftler, der verblendet durch den Gedanken der Allmächtigkeit der rationalen Erkenntnis blind für das Leben außerhalb seiner Bücherwelt bleibt. Analog zu Gauss' Reaktion antwortet er auf die für ihn unakzeptablen Ereignisse in seiner Welt mit dem Schließen der Augen und versucht die unwillkommenen Phänomene, in diesem Fall die von seiner gehassten Frau in sein Arbeitszimmer gestellten Möbel auf diese Art auszublenzen: „Es ist sein Recht, die Blindheit, die ihn vor solchen Sinnesexzessen schützt, auf alle störenden Elemente in seinem Leben zu übertragen. Die Möbel existieren für ihn so wenig, wie das Heer von Atomen in ihm und um ihn. »Esse percipii«, Sein ist Wahrgenommenwerden, was ich nicht wahrnehme, existiert nicht.“

Das in der ersten Szene Gauss zugeordnete allgemeine Attribut, „blind“ bleibt im Verlauf der Handlung dominante Eigenschaft beider Hauptfiguren und wird im Wei-

⁸ Kehlmann 2008, S. 150.

⁹ Ebd., S. 9.

¹⁰ Ebd., S. 239–240.

¹¹ Ebd., S. 1.

teren variiert und konkretisiert. Durch die Darstellung der zwei Wissenschaftler entsteht damit eine konsequente Rationalitätskritik, wo ihre Eigenschaften als die in den verschiedenen Rationalitätskritiken behandelten Kehrseiten der aufklärerischen Vernunftzentriertheit interpretiert werden können. So ist die Einseitigkeit und mangelnde Reflexivität auf nicht-ratio-gesteuerten Gebieten des Lebens wichtiges Attribut beider Figuren. Beide sind besessen vom Gedanken der Unterwerfung der Natur: Gauss fällt z.B. ohne Bedenken uralte Bäume, wenn die seinen Messarbeiten im Wege stehen und hält seinen Sohn Eugen für sentimental und gefühlig wegen seinen naturschützenden Einwänden¹², Humboldt schließt Hunde mit Krokodilen ohne Bedenken zusammen um das Jagdverhalten der Krokodile zu studieren.¹³ Ebenfalls sind beide davon überzeugt, dass die einzig sinnvolle Tätigkeit des Menschen die wissenschaftliche Arbeit ist und verschmähen Künste wegen Abweichungen von der Wirklichkeit und wegen Erfindungen von unrealen Geschichten¹⁴, verfehlen also den Sinn und das Ziel des Literarischen.

Eine die Rationalitätskritik weiter unterstützende wichtige Komponente des Roman-aufbaus ist die Figurenkonstellation. Zwischen den Figuren besteht ein klar strukturiertes, gut überschaubares Beziehungsnetz: Gauss und Humboldt erscheinen als in Hinsicht auf die Rationalitätskritik äquivalente Figuren¹⁵. Ihnen wird je eine weitere Figur gegenübergestellt, zu der ihr Verhältnis wiederum ähnlich ist. Beide Nebenfiguren erscheinen in der Handlung als Begleiter und demnach als ihren Reiseführern untergeordnet: Bonpland ist der Reisebegleiter von Humboldt, der ihm während der ganzen zehn Jahre seiner Mittelamerikareise assistiert. Eugen ist der Sohn von Gauss, der ihn auf seiner Reise nach Berlin begleitet, aber auch als Mitreisender auf seinen Messarbeiten unterstützt. Beide Nebenfiguren sind eine Art Gegenfigur zu den Hauptfiguren, durch die die Kehrseiten der zunehmenden Rationalisierung entweder durch ihre Handlungen, oder durch ihre Kommentare, mit denen sie die verkehrten Handlungen oder Gedanken ihrer Reiseführer in Frage stellen, Kritik erfahren. So wird die Zielgerichtetheit Humboldts durch die sich immer wiederholenden Ablenkungen Bonplands kritisiert, und Humboldts Nüchternheit im Verhältnis zu Bonplands sexuellen Wunschausbrüchen als pervers dargestellt. Ähnlich sind z.B. Eugens - im Romantext nicht zitierte, daher für den Leser unbekannte - Gedichte. Zwar möglicherweise wirklich so schwach, wie Gauss sie beurteilt (die Frage bleibt offen), wichtig ist aber auch nicht ihre Qualität, sondern die Unsensibilität und das Verschlussensein Gauss' jeder literarischen Tätigkeit gegen-

¹² Kehlmann 2008, S. 191.

¹³ Ebd., S. 165.

¹⁴ Ebd., S. 221.

¹⁵ In dieser Frage bin ich mit Gunther Nickel nicht einverstanden, der den Roman als „Entgensetzung zweier divergierender Formen von Welterfahrung und Welterkenntnis“ liest. Siehe Nickel 2008, S. 159. Zwar stimmt es, dass die zwei historischen Persönlichkeiten nach unterschiedlichen Erkenntnismethoden gearbeitet haben, was unvermeidbar auch in der Romanhandlung zum Ausdruck kommt, dieser Unterschied wird aber nicht betont thematisiert, und durch den Romanaufbau (die zwei Hauptfiguren schmelzen ja in der letzten sie darstellenden Szene imaginär zusammen) nicht unterstützt.

über.¹⁶ Die Nebenfiguren sind allerdings nicht als Gegenpole zu den Hauptfiguren dargestellt, die die eventuellen „richtigen“ Ideale dem Kritisierten gegenüber verkörpern würden. Viel mehr relativieren die beiden einander gegenseitig, wie Wolfgang Iser den Ursprung des Komischen erklärt: „die im Komischen zusammengeschlossenen Positionen negieren sich wechselseitig, zumindest aber stellen [sie] sich in Frage [...]. Jede Position lässt die andere kippen.“

Das dominante Attribut beider Hauptfiguren, das sich somit als Hauptmotiv durch den ganzen Text zieht und quasi die Quintessenz der Rationalitätskritik abgibt, ist der titelgebende Begriff „Vermessung“. Sowohl Humboldt als auch Gauss führen ununterbrochen Messarbeiten aus und tragen überall das dazu unerlässliche Messinstrumentarium mit sich:

Zwei Barometer für den Luftdruck, ein Hypsometer zur Messung des Wassersiedepunktes, ein Theodolit für die Landvermessung, ein Spiegelsextant mit künstlichem Horizont, ein faltbarer Taschensexant, ein Inklinatorium, um die Stärke des Erdmagnetismus zu bestimmen, ein Haarhygrometer für die Luftfeuchtigkeit, ein Eudiometer zur Messung des Sauerstoffgehaltes der Luft, eine Leydener Flasche zur Speicherung elektrischer Ladungen und ein Cyanometer zur Messung der Himmelsbläue

– dies sind die unerlässlichen Requisiten beider Hauptfiguren. Humboldt fängt mit dem manischen Messen schon vor der Ankunft im Zielland, Amerika, an und misst auf dem Weg nach Spanien jeden Hügel, erklimmt jeden Berg, klopft Steinproben von jeder Felswand und erkundet jede Höhle bis in die hinterste Kammer.¹⁷ Wenn Bonpland einwendet, dass sie nur auf Durchreise sind und viel schneller in Madrid wären, wenn sie einfach nur hinritten, antwortet er: „Ein Hügel, von dem man nicht wisse, wie hoch er sei, beleidige die Vernunft und mache ihn unruhig“.¹⁸ Während der Landvermessung leistet Gauss eine manisch präzise Arbeit und schimpft mit seinem Sohn, wenn er einen Fehler in der fünften Nachkommastelle macht. Als Reaktion auf Eugens Einwand, solche Messfehler hätten keinerlei Auswirkungen und seien völlig unwichtig, wird die Erklärung für die obsessive Präzision wieder in den Mund von Humboldt gelegt: „Messfehler seien nie gleichgültig. [...] Messen sei eine hohe Kunst [...]. Eine Verantwortung, die man nicht leichtnehmen dürfe.“

Die Mehrdeutigkeit des Begriffs „Vermessung“ harmonisiert sehr gut mit den sich im Romantext konstituierenden Bedeutungen: die „Vermessung“ beschreibt einerseits die Absichten der zwei Hauptfiguren allumfassendes, enzyklopädisches Wissen zu gewinnen („Das Ende des Wegs sei in Sicht, die Vermessung der Welt fast abgeschlossen“), andererseits weist sie auf die Kühnheit des Unterfangens hin, deutet sogar die Falschheit und Irrtümlichkeit des Unternehmens an. Die Tätigkeit „Messen“ bekommt durch die im Roman aktualisierten Kontexte solche Bedeutungen, die den Doppelcharakter der Hauptfiguren, ihre Leistungen und deren gleichzeitiges Scheitern beschreiben. So wird das Messen als eine grandiose Arbeit, aber auch als Abblenden des Rätselhaften

¹⁶ Kehlmann 2008, S. 222.

¹⁷ Ebd., S. 41.

¹⁸ Ebd., S. 42.

dargestellt und mit Obsession verbunden (z. B. „Wann immer einen die Dinge erschreckten, sei es eine gute Idee, sie zu messen“ – verkündet den Ratschlag Marcus Herz, Lehrer der Humboldt-Brüder¹⁹, oder „Zahlen bannten Unordnung“ – äußert sich Humboldt).

Die Rahmenstruktur des Romans unterstützt sehr gut die Kritik an dem – mit dem Begriff „Vermessen“ beschriebenen – Verhalten und eröffnet neue Möglichkeiten der Komik. Ein Grossteil der Komik ergibt sich nämlich aus der rückblickenden Perspektive, die die Entdeckungen zum Teil als überholt, die Figuren selbst in der Lächerlichkeit ihres Gealtertseins zeigt. Es gibt zahlreiche Verweise im Roman auf die Gegenwart des Lesers, wo die verschiedenen Figuren darüber nachdenken, wie die Leute in 200 Jahren über bestimmte Dinge urteilen werden, und welche Kenntnisse sie besitzen werden. In diesen Abschnitten wird quasi die Perspektive des Lesers aufgenommen und die eigene Zeit der Figuren durch die Überlegenheit der späteren Zeit durch ihren besseren Entwicklungsstand lächerlich gemacht. Dass die Lebensgeschichte von Humboldt und Gauss als Rückblende erzählt wird, ermöglicht die Geschichte konsequent aus der Perspektive der Überlegenheit zu erzählen und verstärkt den ironischen Grundton der Erzählung. Sehr anschaulich verdichtet das letzte Bild des ersten Kapitels die Verflüchtigung und das Lächerlichwerden einer vergangenen Größe vor dem Beginn der Erzählung der Lebensgeschichte der zwei Hauptfiguren und verbildlicht damit die Grundattitüde der Darstellung: Daguerre versucht ein Photo über das große Ereignis des Treffens der zwei Wissenschaftler in Berlin zu machen um den bedeutenden Augenblick „der fließenden Zeit [zu] entreissen“, in der Nacht aber, als Humboldt die belichtete Kupferplatte studiert, findet er nichts darauf, nur eine verzerrte Abbildung der Photographierten:

[...] erst nach einer Weile schien ihm ein Gewirr gespenstischer Umrisse darin aufzutau-
chen, die verschwommene Zeichnung von etwas, das aussah wie eine Landschaft unter
Wasser. Mitten darin eine Hand, drei Schuhe, eine Schulter, der Ärmelaufschlag einer
Uniform und der untere Teil eines Ohres.²⁰

Trotz grundsätzlich konsequentem Aufbau des Romans befriedigt er die Maxime von Fontane, nachdem auf jeden Haken, den man in der Geschichte irgendwo setzt, später ein Kleidungsstück aufgehängt werden soll, nicht; es gibt zahlreiche Motive oder Szenen im Text, die zum Schluss keine Funktion im Romanaufbau erhalten, die nur zur Unterhaltung des Lesers oder zu seinem Ergötzen an wieder erkannten intertextuellen Bezügen, an leicht erkennbaren Verweisen auf philosophische Texte dienen, d.h. dem Leser zu intellektuellen Erlebnissen verhelfen. Ein gutes Beispiel für die funktionslosen Elemente des Romans ist die Szene, wo Gauss sich mit dem Grafen von der Ohe zur Ohe trifft. Die Szene mit dem Grafen von der Ohe zur Ohe lässt sich leicht mit dem *Schloss* von Kafka verbinden: die zwei Figuren haben gleiche Attribute. Sowohl Gauss als auch K. sind Landvermesser, die Handlungssequenzen sind ähnlich aufgebaut, da beide spät in der Nacht an ihrem Zielort, bei dem Grafen, ankommen. Sie erhalten kei-

¹⁹ Ebd., S. 22.

²⁰ Ebd., S. 17.

nen Einlass, müssen außerhalb des Herrenbereichs übernachten. Außerdem haben die Grafen einen ähnlich aufgebauten Namen („Westwest“ und „von der Ohe zur Ohe“) und in beiden Fällen erhalten sie göttliche Attribute.²¹ Die Ähnlichkeiten der zwei Szenen sind greifbar. Die Erkenntnis verursacht ein ästhetisches Erlebnis, hilft aber bei dem weiteren Verstehen des Romans nicht, wie es auch an dem Kommentar von Gunther Nickel gut sichtbar ist. Über die Feststellung der Parallelitäten geht Nickel nicht hinaus und tatsächlich trägt unsere Interpretation des *Schlosses* nicht zum Verständnis des Romans von Kehlmann bei. Die Szene wird nicht organischer Teil des Gesamtaufbaus des Romans. Das Streben nach einem – wie auch immer verstandenen – Gott ist im übrigen Teil des Romans kein Attribut von Gauss. Das Treffen mit ihm – im Gegensatz zum *Schloss*, wo Gott unerreichbar bleibt – rückt dieses Streben nicht in anderes Licht. Gauss wird im ganzen Roman nirgends mehr zu einer Parallelfigur oder einer Variation von K.²² Die Szene ist an einigen Stellen witzig, bringt zum Lachen, bleibt aber des Weiteren funktionslos. Es ist nichts weiter als ein „literarisches Ornament“, d.h. ein intertextueller Bezug oder textimmanentes Motiv, das dem Leser das intellektuelle Erlebnis des Wiedererkennens gibt, zum Verständnis des Gesamttextes aber nicht beiträgt und kein organischer Bestandteil des Gesamtaufbaus ist. So bleibt im Text der Verweis auf den „Zufall“, der heute schon ein allgemeinbekanntes und unerlässliches Argument des rationalitätskritischen Diskurses ist und Signalfunktion hat, nicht aus. (Gauss kommt bei einem Gespräch auf den Zufall zu sprechen und nennt ihn „den Feind allen Wissens, den er immer habe besiegen wollen“) Der Zufall hat aber keine weitere Funktion im Handlungsablauf und wird nicht zum Konstruktionsprinzip. Genauso gibt es im Text zahlreiche komödiantische Szenen, die eher eine Abweichung in eine einigermaßen funktionslose bzw. zur bloßen Unterhaltung dienende Komik sind und nicht konstitutive Elemente der Romanbedeutung sind, wie z. B. der in der Nähe des Chimborazzo-Gipfels erlebte Rausch von Humboldt und Bonpland.²³

Offensichtlich beinhaltet also *Die Vermessung der Welt* solche Elemente, die aus dem Instrumentarium eines Unterhaltungsromans kommen, und nur zum Amüsieren des Lesers dienen. Er belustigt mit komödiantischen, fast Gag-artigen Szenen, übernimmt Handlungsschemen vom Abenteuerroman und wendet parodistisch Erzählelemente des Liebesromans an. Die Kulturkritik wird auch nicht in einem tragischen Ton dargelegt, der den Leser belasten könnte. Sie ist nicht in eine grandiose narrative Form mit apokalyptischem Telos eingebracht, wie man es von der kritischen Tradition gewohnt ist.²⁴

²¹ Siehe dazu etwas ausführlicher den Beitrag von Nickel. In: Nickel 2008, S. 151–169, hier S. 160–163.

²² Genauso unerklärt bleibt der intertextuelle Bezug bei Anderson. In: Anderson, Mark M.: Der vermessende Erzähler. Mathematische Geheimnisse bei Daniel Kehlmann. In: Text + Kritik: Daniel Kehlmann 2008, S. 58–68, hier S. 66.

²³ Ebd., S. 170ff.

²⁴ Auf diese Eigenschaft des Romans macht auch Preusser aufmerksam, wenn er schreibt: „So also lässt sich der Untergang genießen: nicht als erhabene Sublimation, sondern weil man ihn kaum noch bemerkt.“ Preusser, Heinz-Peter: Zur Typologie der Zivilisationskritik. Was aus Daniel Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt* einen Bestseller werden liess. In: Text + Kritik: Daniel Kehlmann 2008, S. 73–86, hier S. 82.

Das moralische Verantwortungsgefühl des Lesers wird nicht angesprochen. Stattdessen wird er durch die satirische und komödiantische Form der Erzählung moralisch entlastet. Er wird nicht zu irgendeiner Handlung aufgerufen, sondern geradezu entspannt und unterhalten. Zum Rationalitätskritischen Diskurs trägt der Roman nicht mit neuartigen Argumenten bei. Er rückt keine bekannten Erkenntnisse in neues Licht – belastet also den Leser nicht mit neuem Wissen. Er appelliert nur auf das Wohlbekannte, bietet die Freude des leichten Wiedererkennens, gibt schwerelose intellektuelle Erlebnisse. Genau darin liegt aber auch seine Potenz, sich in die Nähe der sogenannten „hohen Literatur“ zu rücken: der Roman spricht ja eine gesellschaftliche Schicht an, deren Glieder „Verbraucher“ einer Literatur mit anspruchsvollem Thema sind, denen ein Verweis auf Kafka etwas sagt, die sich für die in der nahen Vergangenheit aktuell gewesenen und eben deshalb für heute schon Gemeingut gewordenen Thesen des Rationalitätsdiskurses interessieren und ihre Kenntnisse gerne in neuen Kontexten wieder finden.

Anscheinend gibt es tatsächlich eine breite Schicht in der deutschen Gesellschaft, die mit solchen Leseerwartungen in die Buchhandlung kommt. Marius Meller wagt sogar daraus die „Selbstorganisation und Selbstformierung einer neuen bürgerlichen Schicht [zu folgern], die eher Sloterdijk als Habermas, eher di Fabio als Fest, eher Kehlmann als Botho Strauss liest.“ Interessant an diesem Zitat ist neben der Hauptaussage allerdings auch seine Geste, mit der es Kehlmann in eine Reihe mit deutschen „Buchschreibern“ stellt und ihn damit stillschweigend als deutschen Romancier postuliert. Zwar ist Kehlmann in der Tat mehrfach mit Deutschland verbunden (er ist in Deutschland geboren, sein gegenwärtiger Verleger ist Rowohlt), genauso viele Fäden binden ihn aber auch an Österreich (er lebt ab dem sechsten Lebensjahr in Wien und seine ersten zwei Romane wurden in Österreich herausgegeben, seine schriftstellerische Karriere hat also in Österreich begonnen). In seinem Fall könnte man also eher über eine Misch-, d. h. hybride, Identität sprechen. Und zwar auch über eine hybride schriftstellerische Identität, wo die Produktion an die eine Identität gebunden ist (sein Schaffensort ist Wien, aber auch sein schriftstellerischer Ort ist die österreichische Literatur, zumindest aufgrund der Intertexte im Roman, durch die er sich in eine bestimmte Tradition „hineinschreibt“), die Rezeption aber mit der anderen verbinden lässt, da er offenbar das deutsche Publikum stärker als das österreichische anspricht.

Kehlmann lässt sogar diesen in deutscher Tradition verwurzelten Leser von ihm am Ende der Geschichte auftreten: nach dem imaginären Ineinandergehen der zwei Hauptfiguren „Humboldt“ und „Gauss“ wird zur Hauptfigur des letzten Kapitels Eugen, der Sohn von Gauss, der während seiner Schifffahrt nach Amerika stufenweise die Attribute von Gauss und Humboldt übernimmt: er bereist einen ähnlichen Weg wie Humboldt (hält auf der Insel Teneriffa und betrachtet dort den Drachenbaum) und wird solcher Leistungen fähig, die vorher seinen Vater charakterisierten (entwickelt ein überdurchschnittliches Gedächtnis). Er wird also zum Erben der Humboldtschen und Gauss'schen Tradition, der mit diesem Erbe in die neue Welt aufbricht, und wie man über den historischen Eugen nachlesen kann, dort auch glücklich und erfolgreich Fuß fasst.

VERZEICHNIS DER AUTOREN

Arany, Mihály

Geb. 1985. Studium der Germanistik und Medienwissenschaft. Redaktionspraktikant bei der Zeitung *Universität Szeged*. Veröffentlichungen zu Ingeborg Bachmann, Robert Menasse, Christoph Ransmayr.

☞ **Bombitz, Attila**

Geb. 1971. Dr. phil., Studium der Germanistik und Hungarologie, Univ.-Dozent am Lehrstuhl für Österreichische Literatur und Kultur der Universität Szeged. Forschungsschwerpunkte: Österreichische und ungarische Gegenwartsliteratur. Mitherausgeber der Schriftenreihe 'Ungarische Literatur im deutschsprachigen Kulturraum' (mit Dr. Árpád Bernáth) und der *Österreich-Studien Szeged* (mit Dr. Károly Csúri). Herausgeber des Werkes des ungarischen Dichters István Baka. Selbstständige Publikationen: *Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus* [Letzte Welten. Ein österreichischer Romankurs]. Pozsony: Kalligram 2001; *Akét ismerünk, akét sohasem láttunk. Magyar prózaszeminárium*. [Wen wir kennen, wen wir nie gesehen haben. Ein ungarisches Prosaseminar]. Pozsony: Kalligram 2005.

Czeplédy, Anita

Geb. 1968. Dr. phil., Studium der Germanistik und Anglistik, Univ.-Dozentin und Lehrstuhlleiterin an der Károli-Gáspár-Universität Budapest. Forschungsschwerpunkte: Literatur(en) auf dem Gebiet der ehemaligen Habsburgermonarchie, zeitgenössische österreichische Literatur, Literatur der Wendezeit. Selbstständige Publikation: *Identifizierende Distanz*; Peter Handke und Österreich. Budapest: Károli-Gáspár-Universität Verlag 2003.

☞ **Fenyves, Miklós**

Geb. 1974, Dr. phil., Studium der Germanistik, Hungarologie und Nederlandistik. Mitarbeiter am Lehrstuhl für Österreichische Literatur und Kultur der Universität Szeged. Forschungsschwerpunkt: Österreichische Literatur nach 1945. Übersetzungen aus dem Deutschen und Niederländischen. Veröffentlichungen zu Thomas Bernhard, Imre Kertész.

Gál, Szilvia

Geb. 1978. Studium der Musik und Germanistik. Doktorandin am Institut für Germanistik der Universität Szeged. Forschungsschwerpunkt: Rezeption österreichischer Gegenwartsliteratur in Ungarn. Veröffentlichungen zu Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek.

Hidas, Ildikó

Geb. 1968. Studium der Germanistik und Italianistik. Doktorandin am Institut für Germanistik der Katholischen Péter-Pázmány-Universität, Piliscsaba. Veröffentlichungen zu Ingeborg Bachmann, Elias Canetti.

Horváth, Andrea

Geb. 1977. Dr. phil., Studium der Germanistik und Romanistik. Wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für deutschsprachige Literaturen des Institutes für Germanistik der Universität Debrecen. Forschungsschwerpunkte: Gender Studies, literarische Anthropologie, moderne österreichische Literatur. Selbstständige Publikation: „Wir sind anders.“ *Gender und Ethnizität in Barbara Frischmuths Romanen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. Zurzeit ist sie Postdoktorandin am Projekt „Text und Interpretation“ an der Katholieke Universiteit Leuven.

↳ Horváth, Márta

Geb. 1969. Dr. phil., Studium der Germanistik und Hungarologie, Oberassistentin am Lehrstuhl für Österreichische Literatur und Kultur an der Universität Szeged. Forschungsschwerpunkte: österreichische Literatur und Kultur der Jahrhundertwende sowie der Zwischenkriegszeit, poststrukturalistische Literaturtheorien und Theorien der Kulturwissenschaft. 2005–2006 Aufenthalt in Berlin am Kulturwissenschaftlichen Institut der Humboldt Universität mit einem Roman-Herzog-Stipendium der Alexander von Humboldt-Stiftung. Veröffentlichungen zu Robert Musil, Elias Canetti.

Király, Edit

Geb. 1959. Dr., phil., Studium der Germanistik und Soziologie, Oberassistentin am Germanistischen Institut der Eötvös-Lóránd-Universität Budapest; Forschungsschwerpunkte: deutschsprachige Literatur des 20. Jahrhunderts, Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts, Kulturwissenschaft. Selbstständige Publikationen: *Frauenbilder, feministische Praxis und nationales Bewußtsein in Österreich-Ungarn 1867–1918*. Tübingen / Basel: Francke 2006. (Herausgeberin des Bandes zusammen mit Waltraud Heindl und Alexandra Millner); *Zwischen Sprachen unterwegs*. Praesens: Wien 2006. (Herausgeberin des Bandes zusammen mit Martin A. Hainz und Wendelin Schmidt-Dengler); Übersetzerin des Bandes Hans Blumenberg: *Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok* [Schiffbruch mit Zuschauer. Metaphorologische Studien] Atlantis: Budapest 2006.

Kovács, Edit

Geb., 1971. Dr. phil., Studium der Germanistik und Hungarologie, Oberassistentin am Germanistischen Institut der Universität Debrecen. Forschungsschwerpunkte: moderne deutschsprachige Literatur, Literaturtheorie, Literatur und Recht, Literatur und Fotografie. Herausgeberin der unregelmäßig erscheinenden literaturwissenschaftlichen Zeitschrift *Werkstatt*. Veröffentlichungen zu Thomas Bernhard, W. G. Sebald.

Kricsfalusi, Beatrix

Geb. 1975. Studium der Germanistik und Anglistik an der Universität Debrecen, Wissenschaftliche Assistentin im Institut für Germanistik an der Universität Debrecen; Redaktionsmitglied des Jahrbuchs der ungarischen Germanistik. Forschungsschwerpunkte: Theorie und Ästhetik des Dramas und Theaters, Intermedialität, Performance und Performativität, Theatralität, Phänomenologie der Körperlichkeit. Veröffentlichungen zu Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz, wie zur Dramentheorie.

Nagy, Hajnalka

Geb. 1980. Studium der Germanistik und Romanistik. Doktorandin am Institut für Germanistik der Universität Szeged. Zurzeit ist sie Franz-Werfel-Stipendiatin in Salzburg. Forschungsschwerpunkte: Moderne österreichische und ungarische Literatur. Veröffentlichungen zu Ingeborg Bachmann.

Nádudvari, Gabriella

Geb. 1966. Dr. phil., Studium der Germanistik und Slawistik, Wissenschaftliche Oberassistentin am Lehrstuhl für deutsche Minderheitenkultur der Gyula-Juhász-Pädagogischen-Fakultät der Universität Szeged. Forschungsschwerpunkte: zeitgenössische österreichische Literatur, Intermedialität, Modetheorie. Veröffentlichungen zu Elfriede Jelinek, Friederike Mayröcker.

Nyitrai, Ágnes

Geb. 1981. Studium der Germanistik und Anglistik, Sprachlehrerin an der PPKE-VJK. Doktorandin am Institut für Germanistik der Universität Szeged.

Sándorfi, Edina

Geb. 1973. Dr. phil., Univ.-Oberassistentin am Lehrstuhl für deutschsprachige Literaturen der Universität Pécs. Redakteurin der Zeitschrift *Filológiai Közöny*. Forschungsschwerpunkte: Theorien der Aisthesis, der Performativität und der Medialität, Raumtheorien, Paradigmen der Kulturwissenschaft(en), Literatur und Ästhetik der Goethezeit, des Realismus und der Jahrhundertwende. Selbstständige Publikationen: Keresztesz(ő)dések. Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben [Kreuzungen. Dekonstruktion, Rhetorik und Verstehen in der Literaturtheorie der Gegenwart] Budapest: Janus / Gondolat 2003. (Herausgeberin des Bandes zusammen mit Antal Bókay); Der Rest ist Staunen. Sich zeigen und sich ereignen: Literatur und Performativität. Wien: Praesens 2005. (Herausgeberin des Bandes zusammen mit Erika Hammer).

X 82019



809.

EGY - ru

XB 83936

A tördelést a JATEPRINT,
a Bölcsészettudományi Kar Kiadványszerkesztősége végezte
WordPerfect 8 kiadványszerkesztő programmal.



Kiadja a JATEPress
6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30–34.
<http://www2.u-szeged.hu/jatepress/>

Felelős kiadó: Dr. Csúri Károly tanszékvezető egyetemi tanár
Felelős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő
Méret: B/5, példányszám: 250, munkaszám: 97/2008.

Die österreichische Literatur ist stets als zeitloses Phänomen im ungarischen literarischen System (Literaturkritik und –wissenschaft, universitäre Forschung und Unterricht, verlegerisches Interesse und praktische Übersetzung) präsent. Der Band *Brüchige Welten. Von Doderer bis Kehlmann* versucht diesen verschiedenen Ebenen zu entsprechen. Es wird die Erzählvielfalt in der österreichischen Literatur seit 1945 in Form von Einzelinterpretationen: Autorenportraits und Werkanalysen von verschiedenen theoretischen Gesichtspunkten aus thematisiert. Das Argument ist international bekannt: Die Eigennamen der letzten sechzig Jahre österreichischer Literatur sind mittlerweile selbst zu Begriffen geworden. Bachmann, Bernhard, Handke, Jelinek u. a. bedeuten „etwas“, das in der eigenen Sprache verwurzelt ist, aber auch diesseits der überwundenen Sprachgrenzen wirken kann. Aber wie wirken sie, wenn sie auf dem Exerzierplatz der Auslandsgermanistik landen? Eine Antwort darauf liefert dieser repräsentative Band, der gleichzeitig als wissenschaftliche Plattform – für ungarische Germanisten, die sich mit österreichischer Literatur sowohl im wissenschaftlichen Bereich als auch in der universitären Unterrichtspraxis auseinandersetzen – verstanden werden kann. Gepaart nach Eigennamen sind dies: Attila Bombitz und Edina Sándorfi zu Kanonisierungen und Thematisierungen in der österreichischen Literatur, Edit Király zu Heimito von Doderer, Ildikó Hidas zu Elias Canetti, Hajnalka Nagy zu Ingeborg Bachmann, Edit Kovács und Miklós Fenyves zu Thomas Bernhard, Anita Czeglédy und Ágnes Nyitrai zu Peter Handke, Andrea Horváth zu Barbara Frischmuth, Gabriella Nádudvari und Szilvia Gál zu Elfriede Jelinek, Beatrix Kricsfalusi zu Marlene Streeruwitz, Attila Bombitz zu Robert Menasse, Mihály Arany zu Christoph Ransmayr und Márta Horváth zu Daniel Kehlmann.